

Walter Benjaminin auran käsite ja paikkasidonnaisen taiteen luonne. Aura nykytaiteen piirteiden ja sisäisen kritiikin viitepisteenä.

Joonas Pulkkinen

Pro gradu -tutkielma

Estetiikka

Helsingin Yliopisto



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen osasto	
Tekijä – Författare – Author Joonas Pulkkinen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Walter Benjaminin auran käsite ja paikkasidonnaisen taiteen luonne. Aura nykytaiteen piirteiden ja sisäisen kritiikin viitepisteinä			
Oppiaine – Läroämne – Subject Estetiikka			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum Month and year 21.4.2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 105
<p>Tutkielma tarkastelee saksanjuutalaisen filosofin Walter Benjaminin (1892–1940) auran käsitettä. Käsite esiintyy tunnetuimmassa muodossaan Benjaminin esseessä ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakautena” (1935–1940). Aura edustaa esseessä merkitystä, joka ilmentää taidetta koskevaa historiallisteknistä kehitystä. Tämän myötä taide menettää alkuperäisen, uskonnollisen arvon luonteensa, jota kuvaa kulttiarvon käsite. Kopioinnin mahdollisuuden myötä korostuu taiteen näyttelyarvo, joka koskee esimerkiksi elokuvaa ja valokuvausta taidemuotoina. Näyttelyarvo ilmentää taiteen yhteiskunnallista muutosta, jossa taide tavoittaa suuremmat ihmisjoukot ja ero alkuperäisen ja kopioitun taideteoksen välillä muuttuu sosiaalisesti merkitykselliseksi.</p> <p>Tutkielman ensisijainen tutkimuskysymys on, voiko aura muodostaa esseitä laajemman käsitteellisen kokonaisuuden osana Benjaminin myöhäistuotantoa? Tutkielma tarkastelee auran käsitteen luonnetta, pyrkien muodostamaan käsitteestä tulkinnan vaihtoehtona Benjaminin reseptiohistoriassa kannatusta saaneelle käsitykselle aurasta autenttisen taideteoksen synonyyminä. Tutkielman toinen tutkimuskysymys pohtii auran suhdetta nykytaiteeseen. Mitä aura voi mahdollisesti kertoa nykytaiteen piirteistä ja taiteesta nykyisyydessä?</p> <p>Tutkielman kirjallisuus muodostuu Benjaminin myöhäistuotannon primäärlähteistä, Benjaminina käsittelevästä kommentaarikirjallisuudesta, paikkasidonnaista teoriaa käsittelevästä kirjallisuudesta sekä nykytaideteoksia taustoittavista verkkolähteistä. Auran tulkitsemisen kannalta tutkielman keskeisimmät lähteet mainitun ”Taideteos-esseen” lisäksi ovat Benjaminin hashiksen käyttöä koskevat muistiinpanoista sekä essee ”Pieni valokuvauksen historia” (1931) ja ”Silmä väkijoukossa” (1939).</p> <p>Tutkielma käy läpi Benjaminin myöhäiset elämänvaiheet, myöhäisen tuotannon keskeiset teemat sekä esittelee mainittua Benjaminin primäärikirjallisuutta erilisessä luvussa. Tutkielma käy läpi Theodor W. Adornon esittämän kritiikin koskien auraa ”alkuperäisyyden myyttinä”, Giorgio Agambenin Benjaminia koskevan tulkinnan taiteen ja uskonnon välisen suhteen historiallisesta muutoksesta sekä Jacques Rancièren Benjaminia koskevan kritiikin taiteen ja politiikan välisestä suhteesta. Mainitut teemat koskevat myös tutkielmassa käsiteltävää kysymystä nykytaiteen yhteiskunnallisesta ja sosiaalisesta luonteesta.</p> <p>Tutkielman perusteella voidaan väittää, että Benjamin myöhäistuotannosta on mahdollisuus muodostaa auraa koskien ”Taideteos-esseitä” laajempi tulkinnallinen kokonaisuus. Tutkielma väittää, että aura voidaan käsittää taidetta kuvaavan historiallisen muutoksen ohella myös yksilöllisen havainnon kohteena ja taidekokemuksen piirteinä. Aura muodostaa myös teeman inhimillisen kokemuksen yleisestä historiallisesta muutoksesta. Tutkielma esittää auralla olevan yhteys paikkasidonnaisen taiteen historialliseen kehitykseen ja piirteisiin. Näitä ovat paikkasidonnaisen taiteen tapa irtaantua modernin taiteen keskeisistä ideoista koskien taideteoksen muotoa, objektikeskeisyyttä sekä taideteoksen mediumiin liittyviä kysymyksiä. Tutkielman mukaan aura ilmentää myös nykytaiteelle ominaisen näyttelykeskeisyyden luonnetta sekä sopii multimediaalisten paikkasidonnaisten taideteosten tarkasteluun. Auran ajallinen yhteys paikkasidonnaiseen taiteeseen perustuu auran sopivuudessa paikkasidonnaisten taideteosten väliaikaisuudelle.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Walter Benjamin, auran käsite, aura, nykytaide, paikkasidonnainen taide, taidehistoria, Theodor W. Adorno, Giorgio Agamben, Jacques Rancièrè, materialistinen taidekäsitys, Frankfurtin koulukunta, Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakautena			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto: estetiikka			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisältö

Johdanto.....	2
1 Janus-kasvoinen mystikko ja materialisti - Walter Benjaminin elämästä ja ajattelusta.....	11
1.1 Walter Benjaminin myöhäisvuodet - Suhde Frankfurtin koulukunnan ajatteluun ja Sosiaalisen tutkimuksen instituutin tieteelliseen työhön.....	11
1.2 Benjaminin myöhäinen tuotanto ja tyyli - Dialektinen satumaa <i>Passagen Werk</i> , ”Historian teesit” ja kielen henkisyys.....	13
2 Kysymys aurasta – ornamentista päästä putoavaan sädekehään	20
2.1 Auran etymologia ja alkuperä - Havainto, liike, ornamentti.....	20
2.2 Tilan ja ajan erikoinen kietoutuma – ”Pieni valokuvauksen historia” ja valon taittuminen varjon absoluuttiseen jatkumoon	22
2.3 Ihmisjoukkojen samankaltaisuuden taju ja taideteoksen tässä ja nyt – ”Taideteos-essse” ja taideteoksen paikkaan sidottu ainutkertainen olemassaolo.....	26
2.4 Aura modernin kokemuksen kriisin indeksinä ja muistin onkaloissa – kokemus, elämys ja auran kaipuu.....	32
3 Benjaminin ajattelun perintö – alkuperäisyys, messiaanisuus, politiikka.....	41
3.1 Autenttisuuden jargoni ja alkuperäisyyden myytti – Adornon yritys puolustaa taiteen autonomiaa.....	41
3.2 Profanaatio ja taiteen messiaaninen kyky – Giorgio Agambenin tulkinta taiteen uskonnollisesta luonteesta.....	48
3.3 Jacques Rancièren Benjamin-kritiikki - Taide politiikan välineenä ja tekniikka luonnon yhteispelinä.....	52
4 Auraa pirstomassa ja jälleen kasaamassa- Paikkasidonnainen taide ”tässä ja nyt”.....	60
4.1 Ornamentin saavuttamattomuus – Taideteoksen suhteellinen etäisyys ja auraa koskevan havainnon ala.....	63
4.2 Taideteoksen paikka ja nykytaiteen näyttelyluonne – Auran henkiin herääminen.....	69
4.3 Materiaalisuuden ja medium-luonteen merkityksettömyys - Paikkasidonnaisen taideteoksen historiallisuus.....	76
4.4 Nykytaidekatsojan kokemus ja taideyleisöjen elämykset - Nykytaiteen kriittisyys ja sisäinen kritiikki.....	81
Päätäntö - Muistaako joku vielä auranhenkäyksen?.....	89
Lähteet.....	97

Johdanto

Saksan juutalaisen filosofin Walter Benedix Schönflies Benjaminin (1892–1940) auran käsite esiintyy tunnetuimmassa muodossaan Benjaminin esseessä ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakautena” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935–1940).¹ Alun perin vuonna 1936 ranskaksi julkaistussa esseessä Benjamin tarkastelee taidetta koskevaa teknisen kehityksen aiheuttamaa yhteiskunnallista muutoksia 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Benjamin on kiinnostunut taidetta ja taiteen tuotantoa koskevasta kehityksestä sekä kysymyksestä, miten taideteoksen kopioimisen mahdollisuus muuttaa taidetta kulttuurisesti sekä sosiaalisesti (Ferris 2008, 105; TE, 139–140).² Benjamin pohtii esseessä myös varsin tuoreiden taidemedioiden, valokuvauksen ja elokuvan merkitystä politiikalle (Elo 2005, 153–154).

Auran tulkinnasta ei ole kuitenkaan Benjaminia koskevassa kommentaarikirjallisuudessa vallitsevaa yksimielisyyttä. Keskustelua auran kohdalla on esimerkiksi herättänyt, onko aura historiallista muutosta ilmentävä kategoria vai taideteoksen havaitsemista kuvaava käsite? Aura on usein ymmärretty myös autenttisuuden synonyymiksi (van den Akker 2016, 44). David S. Ferris tulkitsee, että aura edellyttää taideteoksen materiaalisuuden visuaalisen havainnon kohteena (Ferris 1996, 21). Samuel Weberin mukaan kuitenkin auraa koskeva ”kuihtuminen” ei englanniksi käännettynä tavoita merkitystä, joka tavoittaisi merkityksen yksittäisenä ilmiönä (Weber 1996, 33). Tyypillisesti taideteoksen auran ”kuihtumisessa”, ”rappiossa” tai ”tuhoutumisessa” on tulkittu olevan kyse, miten taideteoksen kopioinnin mahdollisuus valokuvauksen kehityksen myötä riistää auran tilaa koskevan itsenäisyyden (Goebel 2009, 11). Auran luonteesta ei kuitenkaan vallitse Benjamin-kommentaattoreiden jakamaa käsitystä, jonka takia kysymys itsessään on pohtimisen arvoinen.

¹ Jatkossa viitataan esseeseen ”Taideteos-esseenä”, TE. Käyttämäni Benjaminin primäärikirjallisuutta koskevista lyhenteistä on luettelo lähdeluettelon aloitussivulla 97. Viittamani suomennos on Markku Kosken käännös ”Taideteos-esseen” kolmannesta versiosta ja se on julkaistu osana Benjaminin kirjoitusten kokoelmaa *Messiaanisen sirpaleita* (toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen). Esseen julkaisuhistoriaa käsittelen erikseen alaluvussa 2.3.

² Irmeli Hautamäki kääntää uusinnettavuuden (*Reproduzierbarkeit*) reproduktioksi, Hautamäki 2003, 177. Jukka Koskelainen käyttää osittain suomentamassaan ”Taideteos-esseen” ensimmäisessä versiossa sanaa jäljentäminen, EK, 59. ”Taideteos-esseen” nimeen liittyy myös englanniksi tiettyjä haasteita, joita erittelee esimerkiksi Brent S. Plate, Plate 2005, 86. Benjamin itse käytti englanniksi otsikkoa ”*Art in the Age of its Capacity of Technical Reproduction*”, GB V, 530. Saksaksi Benjamin viittaa tekniikan mahdollistamaan kopioon ilmaisulla *Reproduktion*, tuotantoon ilmaisulla *die Technische Reproduktion*, kopioimisen mahdollisuuteen ilmaisuun *reproduzierbar* ja litografiatekniikoiden kopioimisen mahdollisuuksiin *Reproduktionstechnik*, KW2, 350–351. Benjaminin tapa tarkastella taideteoksen historiallisia ja materiaalisia piirteitä keskittyy myös tuotannollisiin tekijöihin, ei pelkästään eroon alkuperäisen ja kopioitun taideteoksen välillä, Ferris 2008, 106. Tämän takia en käytä tässä tutkielmassa uusintamis- tai reproduktio-sanoja, vaan viittaan yleisesti teknisen kehityksen mahdollistamiin kopion mahdollisuuksiin.

”Taideteos-esseessä” auraa koskeva rappio (*Verfall der Aura*) tarkoittaa Mika Elon mukaan taideteoksen materiaalisia piirteitä ja uusia tilallisia mahdollisuuksia koskevaa muutosta (Elo 2005, 154). Esther Leslien mukaan rappio ei kuitenkaan viittaa pelkästään auraa koskevaan muutokseen, vaan *Verfall* koskee kaikenlaisten asioiden rappiota, kuten porvariston, rakkauden, ja kokemuksen (*Erfahrung*). Leslien mukaan kyse on laajamittaisemmasta ihmisen olemassaolon muutoksesta, joka ilmenee Benjaminin myöhäistuotannossa Benjaminin tavassaan käyttää tiettyjä käsitteitä *Verfallin* ohella, kuten perinne (*Tradition*) ja edistys (*Fortschritt*). (Leslie 2000, 43.)

Tämän tutkielman päämääränä on selvittää auran käsitteen luonnetta laajemmin osana Benjaminin myöhäistuotantoa.³ Esimerkiksi Chiel van den Akker on todennut, että Benjaminin myöhäistuotannossa käsite muodostaa laajemman johdonmukaisen kokonaisuuden kuin mitä kommentaarikirjallisuudessa on oletettu. Van den Akker antaa Benjaminin tuotannosta esimerkkinä ”Taideteos-esseitä” edeltävän esseen ”Pieni valokuvauksen historia” (van den Akker 2016, 48).⁴ Miriam Bratu Hansenin mukaan ”Taideteos-essie” ei kykene edes tarjoamaan aurasta tarpeeksi kattavaa tulkintaa. Hansenin mukaan auraa ei voi soveltaa esimerkiksi osaksi nykyistä mediatutkimusta ainoastaan ”Taideteos-esseen” perusteella (Hansen M 2008, 337). Auraan liittyy Hansenin mukaan esimerkiksi havaintoa ja muistia koskeva ulottuvuutensa, joka koskee esimerkiksi antropologisten kysymysten kysymystä kokemuksen (*Erfahrung*) edellytyksistä modernina aikana. Tätä Hansen pitää Benjaminin tuotannon keskeisenä teemana (mts. 338).

Tutkielmani ensisijainen tutkimuskysymys on, voiko aurasta muodostaa osana Benjaminin myöhäistuotantoa laajemman käsitekokonaisuuden? Tutkielman toista tutkimuskysymystä voi pitää luonteeltaan soveltavana. Mitä aura kertoo taiteesta nykyisyydessä, onko auralla yhteyttä nykytaiteeseen?⁵ Tämän kannalta ratkaisevaa on, onko auralla muita merkityksiä kuin ero alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä. Voiko auraa pitää yksinkertaisesti ainoastaan taideteoksen materiaalisena erona, autenttisuuden tai alkuperäisyyden synonyyminä?

³ Benjaminin myöhäistuotannon katsotaan alkavan vuodesta 1924, jolloin hän kiinnostui marxilaisesta ajattelusta Caprin saarella, Ferris 2008, 11, 15. Kia Lindroos rajaa tämän vuoteen 1928, jolloin ilmestyi Benjaminin omaelämäkerrallinen proosakokoelma *Einbahnstraße*, Lindroos 1998b, 146–147. Tässä opinnäytetyössä käytän hänen määritelmäänsä, koska käyttämäni Benjaminin primäärikirjallisuus sijoittuu Benjaminin bibliografiassa käytännössä kokonaisuudessaan vuosien 1928–1940 välille. Poikkeuksen tälle tekee Benjaminin kieltä koskeva ajattelu, jota tarkastelen alaluvussa 1.2.

⁴ Raija Sirosen suomennos on ilmestynyt osana Benjaminin kirjoitusten kokoelmaa *Messiaanisen sirpaleita* (toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen), PVH.

⁵ Huomautuksena, että nykytaide sotketaan usein moderniin taiteeseen johtuen moderni-sanan adjektiivisesta käytöstä, Sederholm 2000, 7. Helena Sederholmin mukaan nykytaiteen sijaan voisi käyttää käsitettä ”aikalaistaide” ruotsin kielen *samtidskonst*-sanana. Tällöin aikalaistaiteen vastakohtana toimisi esimerkiksi maalaustaiteen traditioon perustuvat tekniikat. Nykytaiteena ymmärrän tässä opinnäytetyössä sen, miten nykytaiteeseen sovelletaan englannin kielen ilmaisua *contemporary art*, Sederholm 2000, 189.

Yhteys nykytaiteen ja paikkasidonnaisen taiteen (engl. *site specific*) tarkasteluun perustuu Benjaminin ”Taideteos-esseessä” määrittelemään eroon alkuperäisen taideteoksen ja kopioidun taideteoksen välillä. Tässä hän mainitsee myös paikan merkityksen auralle:

Jopa täydellisemmästä uusinnoksesta jää uupumaan eräs seikka: taideteoksen tässä ja nyt – sen ainutkertainen olemassaolo juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee. (TE, 142).

”Taideteos-eseen” piirissä esiintyvä ”tässä ja nyt” tuntuu ylipäättänsä taiteen tarkastelun kautta kiinnostavalle näkökulmalle, koska se ei rajoitu tarkastelemaan taideteosta ainoastaan objektina.

”Tässä ja nyt” sisältää teoksen lisäksi sitä ympäröivän ympäristön, taideteoksen paikan.

Ainutkertainen olemassaolo koskee nykyisyyttä, teoksen paikkaa juuri kyseissä hetkessä.

Paikkasidonnaisen taiteen kannalta määritelmä on kiinnostava, koska paikkasidonnaisen taiteen lähtökohdat ovat taideteosten väliaikaisuudessa ja fragmentaarisuudessa (Crimp 1990, 157).

Tarkastelen toista kysymystä arvioimalla auran mahdollisia merkityksiä paikkasidonnaiselle taiteelle. Tapani rajata nykytaiteen määritelmä paikkasidonnaiseen taiteeseen perustuu osittain käsitteen soveltumisalaan. Esimerkiksi Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa käsitettä sovelletaan osana kaikkien taiteen alojen opetusta (Kanttonen 2010b, 8). Benjaminilla on nähty olevan myös yhteys paikkasidonnaisen taiteen historiaan, koskien kaupunkitilan mahdollisuutta taiteen ilmentämille merkityksille. Kaupunki ja uudet elämänmuodot tarjosivat taiteelle historiallisesti uuden merkityskentän, kaupunkitilan ja uuden teknologian muuttaessa ihmisen havaintokokemusta (Purhonen 2010, 28). Paikkasidonnaisen teorian piirissä Benjaminia on arvioitu esimerkiksi Benjaminin šokin käsitteen kautta ja miten käsite ilmentää modernia elämää koskevaa kriisiä ja Benjaminin kapitalismianalyysiä (Kester 2010, 41).

Diarmuid Costellon mukaan aura käsitteenä koskee myös laajemmin ihmisen kokemusta, muistia ja havaintoa koskevia muutoksia, vaikuttaen myös taidekokemukseen. Yhteys näkyy Costellon mukaan Benjaminin ”Taideteos-eseen” ja runoilija Charles Baudelairea (1821–1867) käsittelevän esseen ”Silmä Väkijoukossa” (*Über einige Motive bei Baudelaire*, 1939) teemojen välillä.⁶ Tämän takia Costello käsittää auran sekä valokuvaa koskevana, erityisenä inhimillisen kokemuksen muutosta kuvaavana käsitteenä. (Costello 2005, 165.)

Näen kysymyksen auran ja nykytaiteen välisestä suhteesta perusteltuna Benjaminin reseption historian sekä auraa koskevien soveltavien tulkintojen takia. Diarmuid Costellon mukaan

⁶ Ilmestynyt suomeksi vuonna 1986 Antti Alasen suomentamana. Viittaa esseen jatkossa ”Baudelaire-esseenä”, SV.

aura nivoutui osaksi postmodernin taideteorian keskusteluja, etenkin valokuvauksen ja maalaustaiteen välistä vastakkainasettelua koskenutta keskustelua (Costello 2005, 167).

Nykytaiteen teoreetikoista erityisesti Boris Groys on arvioinut auralla olevan laajempia näkökulmia nykytaiteen piirteiden ja käytäntöjen tarkastelemiseen kuin alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välinen ero (Groys 2002, 58–59). Groys arvioi auraa modernin taiteen kehitystä kuvaavassa kontekstissa, koskien taideteoksen paikkaa (Groys 2003, 35). Groys tulkitsee auran pohjimmiltaan etäisyyttä koskevana, topologisena erotteluna. Ero alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä ylittäänsä hänen mukaansa mahdollistaa auran ”olemassaolon”, mutta tekee myös näiden välisen eron tarpeettomaksi (Groys 2002, 60.) Groysin mukaan auralla on nykyisyydessä taiteen tilaa koskevia mahdollisuuksia, koskien esimerkiksi taideteoksen virtuaalisuutta (mts. 59–60).

Mitä tarkoittaa paikkasidonnainen taide? Mika Hannulan mukaan paikkasidonnainen taide muodostaa vastakohdan toiselle nykytaiteen keskeiselle käsitteelle, ”valkoiselle kuutiolle”. Valkoinen kuutio määrittelee museota, galleriaa tai mitä tahansa nykytaiteen instituutiota kontekstina, joka asettaa raamit ja mahdollisuudet nykytaiteen tilallisille rajoille ja mahdollisuuksille. Hannula korostaa, että paikkasidonnainen taide ei muodosta valkoiselle kuutiolle poissulkevaa ristiriitaa, vaan pikemminkin näkökulman, jolla ymmärtää taidetta tilallisesti kuutiosta pois päin (Hannula 2004, 10.) Paikkasidonnainen taide siis laajentaa taiteen tarkastelualaa sekä taiteellisen työhön liittyviä mahdollisuuksia museo- ja galleriatilan ulkopuolelle.

Paikkasidonnaisen taiteen historiallisesta taustasta eri tutkijat ovat kuitenkin kutakuinkin samaa mieltä. Donald Crimpin mukaan paikkasidonnaisen taide periytyy osaksi nykytaidetta 1960-luvun puolivälin minimalistisesta taiteesta. Crimpin mukaan tällöin modernissa taiteesta kiistan aiheena oli modernin kuvanveistotaiteen ideaalina toiminut tapa sitoa katsojan tietoisuus osaksi kuvanveistotaiteen sisäistä suhdeverkostoa. Crimpin mukaan tehtiin huomio, että taideteoksen paikka suhteessa subjektiin ja havaittavaan objektiin muutti idealistisia käsityksiä koskien niin objektia kuin subjektin asemaa. Taide-esineen sisäisten suhteiden uudelleen järjestäminen muutti oleellisesti taidekokemusta. Taideteoksen katsojan näkökulmasta tehtiin huomio, että ajalla ja liikkeellä on vaikutus kokemukseen taideteoksesta tilassa. (Crimp 1990, 156.)

Minimalistisena kutsutun taidesuuntauksen piirteitä oli yhdistää tilan, kokevan katsojan, ympäristön ja ajan teemat. Minimalismi uudisti paitsi taideobjektin merkitystä niin myös käsitystä taiteilijana olemisesta. Richard Wollheimin vuonna 1965 ilmestynyt artikkeli ”Minimal Art” esitti väitteen, että 1960-luvun taideteosten olevan minimalistisia ei-taiteellisten sisältöjensä takia. Wollheim tulkitsi

1960-luvun taiteen haastavan kysymyksen taiteilijasta teoksen ”luojana” sekä idean taideteoksen ainutlaatuisesta alkuperäisyydestä. (Purhonen 2010, 30.)

Crimpin mukaan minimilastisen taiteen esittämä kritiikki jäi puolitiehen, koska se laajensi kuvanveistotaidetta koskevan idealismin vain sitä ympäröivään paikkaan (Crimp 1990, 156). Crimpin mukaan vasta Hans Haacken, Robert Smithsonin, Daniel Burenin ja Richard Serran kaltaiset taiteilijat radikalisoivat paikkasidonnaisuuden, koska he kritisoivat taidetta materiaalisesti. He toivat Crimpin mukaan paikkasidonnaiseen taiteeseen esimerkiksi väliaikaisuuden ja fragmentaarisuuden piirteet (mts. 157). James Voorhiesin mukaan Smithsonin, Tony Smithin ja Donald Juddin työt muodostivat uhan kriitikko Clement Greenbergin ja tämän opetuslapsen Michael Friedin ylläpitämille käsityksille taiteen autonomisuudesta. Fried ymmärsi, että katsojan ruumiillinen kokemus ”saastutti” modernistisen maalauksen ja kuvanveiston käsityksen taideteoksen havaintoa korostavasta, välittömästä läheisyydestä (Voorhies 2017, 12).

Miwon Kwonin mukaan 1970-luvulla paikkasidonnainen taide kävi läpi erilaisia kokeiluja maa-, installaatio-, käsite- ja performanssitaidteen parissa. Minimalismin instituutionaalisen kritiikin sijaan Haacken, Burenin, Smithsonin ja Mierle Laderman Ukelesin kaltaiset taiteilijat haastoivat käsityksen tilasta sekä universaalin havaintokokemuksen mahdollisuudesta. Heidän työssään paikkasidonnainen taide ei ainoastaan ollut fyysisten ja tilaan liittyvien mahdollisuuksien kohde, vaan laajempi kulttuurinen kehys vaihtoehtona vanhoille taideinstituutioille. (Kwon 2004, 13.)

Vaikka paikkasidonnaisen taiteen käsite on vakiintunut nykytaiteen tutkimuksen piirissä, on käsitteen määritelmästä hyvin erilaisia tulkintoja. Kwon huomauttaa, että käsiteestä voisi yhtä hyvin käyttää nimitystä paikka-määriteltä (*site-determined*), paikka-orientoitunut (*site-oriented*) tai vaikkapa paikka-riippuvainen (*site-related*) taide. Käytti mitä nimitystä tahansa, käsitteen lähtökohdat koskevat 1960- ja 1970-lukujen paikkasidonnaisen taiteen epäkaupallisia toimintamalleja, jotka kyseenalaistivat taiteen esittämistä, vastaanottamista ja tuotantoa koskeneet taideteoksen fyysisiä paikkaa koskevat piirteet. (Kwon 2004, 1).

Käsitteenä paikkasidonnainen taide soveltuu Hannulan mukaan niin käsite- kuin julkista taidetta kuvaaviin asenteisiin, taidetta koskeviin sosiaalisiin prosesseihin kuin aikaan sidottuihin projekteihin. Se ei ole tarkkaan rajattu käsite, mutta vakiintunut viimeisen viiden vuosikymmenen aikana anglosaksilaisessa kirjallisuudessa (Hannula 2004, 16). Käsite korostaa taideteoksen paikan liikkuvuutta nakkikioskista kiekkokaukaloon nykytaiteen yhteydessä (mts. 16–17).

Paikkasidonnainen taide kuitenkin edellyttää tietyn paikan valitsemista, teoksen asettumista tilaan ja merkityksen muodostumisen aukeamisesta tuosta paikasta käsin (mts. 17).

Christian L. Frock mukaan viime vuosien studioiden ja gallerioiden ulkopuolella tapahtuvan taide muodostaa laajassa mielessä paikkasidonnaisen taiteen määritelmän. Tähän kuuluvat käsitteelliset kokeilut, aikaan perustuvat mediumit, tapahtumien ja esitysten kokeellisuus. Frockin mukaan käsitteellä on läheinen yhteys installaatiotaiteeseen, koska kummallekin suhde tilaan on ensisijaisempaa kuin käytettävä medium. (Frock 2015,8.)

Installaatio- ja paikkasidonnaisella taiteella on käsitteinä yhteinen historiansa, joka osittain hämmentää paikkasidonnaisen käsitteen määritelmää. Erika Suderburgin mukaan installaatiotaiteen historialliset lähtökohdat ulottuvat paikkasidonnaisen taiteen tavoin 1960-lukuun, jolloin taiteen medium-keskeisyys menetti merkityksensä. Installaatiotaiteessa taiteen havainnoiminen ja tulkitseminen kiinnittyvät Suderburgin mukaan saman aikaisesti tilallisiin, visuaalisiin, auditiivisiin ja ympäristöä koskeviin tasoihin. (Suderburg 2000a, 2). Nick Kaye esimerkiksi ajattelee, että on mielekästä puhua paikkasidonnaisesta taiteesta sekä paikkasidonnaisesta taideteoksesta, jolla on tiettyjä ominaisuuksia, merkityksiä sekä erityislaatuisia suhteita taideobjektin, taidetapahtuman sekä siihen osallistuvien ihmisten välillä (Kaye 2000,2).

Claire Bishopin mukaan installaatiotaiteen esittäminen ei rajoitu paikkasidonnaisen taiteen tavoin mihinkään tiettyyn tilaan. Bishopin mukaan installaatiotaiteeseen liittyvät teatraalisuuden, immersiivisyyden ja kokeellisuuden piirteet. Installaatio ja tähän järjestetyt objektit haastavat konventionaalisen tavan esittää maalaustaidetta seinille ripustettuna (Bishop 2005, 6.) Niin installaatiotaide kuin paikkasidonnainen taide korostavat taideteoksen vastaanottajan kokemuksen rakennetta osana tiettyä paikkaa ja teoksen ympäröivää tilaa (mts. 10). Tämän takia en tee tässä opinnäytetyössä eroa paikkasidonnaisen taiteen ja installaatiotaiteen välillä, vaan sisällytän myös installaatiotaiteen tapaani käyttää paikkasidonnaisen taiteen käsitettä.

Paikkasidonnaisesta taiteesta käytävää keskustelua sekä käsitteen määritelmän monimutkaisuutta ilmentää osittain käsitteeseen ja nykytaiteen historiaan liittyvät rinnakkaiset jakolinjat.

Paikkasidonnaiseen taiteeseen vaikutti erityisesti vuosituhanen vaihteessa kriitikko Hal Fosterin vuonna 1996 esittämä ajatus taiteen etnografisesta käänteestä.⁷ Foster vertasi taiteilijan työtä tuolloin etnografian työhön, jossa taiteilija integroituu laajemmin osana taiteellista työtään

⁷ Foster esittää ajatuksen monografiassaan *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, Purhonen 2010, 35.

paikalliseen kulttuuriin ja uusiin ihmisiin. Materiaalikeskeisten kysymysten sijaan syntyi väittelykeskeisyyteen perustuvia taideprojekteja. Foster vaati teosten fyysisen ja horisontaalisen levittäytymisen eli tilaa koskevan kartoituksen ohella myös vertikaalista ulottuvuutta. Sitä miten taideteokset koskevat myös historiaa ja muistia (Purhonen 2010, 25.) Claire Dohertyn mukaan kehityksen lähtökohtana on ollut kuitenkin sitouttaa paikallisuus laajemmin osaksi taiteellista työtä taiteilijan omaa tilaa koskevan havainnon ja tulkinnan sijaan. Tämä on kuitenkin myös nostanut eettisiä kysymyksiä taiteilijan osallisuudesta sekä erilaisten yhteisöjen sitouttamisesta osaksi työtä (Doherty 2009, 16).

Samoihin aikoihin, kun Foster hahmotteli ajatuksiaan taiteen etnografisesta käänteestä, muotoili ranskalainen kuraattori Nicolas Bourriaud relaationaalisen estetiikan käsitystään kirjassan *Relational Aesthetics* (*Esthétique relationnelle*, 1998). Relationaalinen estetiikan lähtökohtana on käyttää materiaalinaan globaalin kapitalismin palvelu-, elämys-, ja informaatiotalouden muotoja sekä sisäisiä verkostoja. Bourriaud`n laajempi globalisaatiota koskeva kritiikki koskee markkinatalouden tapaa tuottaa yhteisöllisyys ja kosketus elämyksiksi ja palveluiksi. Bourriaud ihailee erityisesti Rirkrit Tiravanijan kaltaisia nykytaiteilijoita, jotka rakentavat gallerioihin yhteisöllisyydelle perustuvia tiloja, määrittäen tiloille omanlaisen käsikirjoituksen tai formaatin. Lea Kantosen mukaan relationaalisella estetiikalla on mahdollisuus hahmottaa paikkasidonnaiseen taiteeseen liittyviä käytäntöjä, jotka vastustavat nykyelämän kapitalistista ja kulutuskeskeistä luonnetta. (Kantonen 2010c, 79.)

Vaikka esimerkiksi Nicolas Bourriaud`n relationaalisella estetiikalla on ollut merkityksensä yhteisölähtöisen paikkasidonnaisen taiteen kehitykseen, James Voorhies huomauttaa, että Bourriaud`n ajatukset olivat oikeastaan vasta malli arvioida taiteen ja arkisen elämän käytäntöjen välistä yhteyttä.⁸ Voorhies itse korostaakin 1960-luvulta lähteneen tradition tulkinnassa näyttelyiden keskeisyyttä kriittisen taiteen muotona (Voorhies 2017, 4). Voorhies näkee näyttelyt taiteen tapana sitouttaa katsoja. Tämän voi Voorhiesin mukaan tehdä niin galleriatilassa erilaisilla järjestelyillä ja ratkaisuilla kuin antamalla koordinaatit teoksen löytämiseen kaupunkitilasta (mts. 4–5).

Voorhies kuitenkin tulkitsee, että näyttelykatsojan osallisuudella on nykyisissä näyttelykäytännöissä tietynlainen jännite suoran osallistumisen sekä taideteoksen katsojan pidättyvän havainnon välillä

⁸Lea Kantonen huomauttaa, että yhteisötaiteen käsite ei ole lainkaan itsestään selvä, koska yhteisö ei itsessään viittaa mihinkään. Englanniksi yhteisötaidetta on nimitetty esimerkiksi termeillä *community art* ja *community based art*, mutta myös termillä *new genre public art*. Suomeksi on puhuttu myös sosiaalisesta taiteesta yhteisötaiteen sijaan, Kantonen 2010c, 75.

(Voorhies 2017, 13–14). Jälkimmäisellä hän tarkoittaa taideteoksen vaistonvaraista ymmärtämistä suhteessa havaintoon, sen kestoon sekä aistien merkitystä tietoisuudelle (mts. 14).

Raja valkoisen kuution ja näyttelytilan ulkopuolella tapahtuvan taiteen välillä on taiteen varsinaisten käytäntöjen näkökulmasta häilyvä. Myös teknologinen kehitys, esimerkiksi immerssiiviset ja digitaalistilalliset mahdollisuudet kaventavat varsinaisia tilaa koskevia eroja. Nykytaidetta koskee kysymys taiteen luonteesta ja yhteiskunnallisesta asemasta. Kysymys on keskeinen myös paikkasidonnoiselle taiteelle ominaisen julkisuuden takia. En kuitenkaan arvioi tässä tutkielmassa paikkasidonnoista taidetta suhteessa julkisuutta koskeviin määritelmiin, vaan pyrin tuomaan esille taideteoksen paikkaa ja tilaa koskevia käytäntöjä sekä toimintatapoja.

Tutkielmani ensisijainen tutkimuskysymys on kysymys aurasta. Pyrin arvioimaan, tarjoaako ”Taideteos-essse” liian suppean tavan auran käsitteen tulkitsemiselle. Toiseksi pyrin arvioimaan käsitteen sopivuutta nykytaiteen tarkastelemiseen. Tätä arvioin käyttämällä esiteltyä paikkasidonnoisen taiteen käsitettä.

Työni on luonteeltaan ihmistieteille ominainen hermeneuttinen tutkielma. Aineistonani käytän Benjaminin myöhäistuotannon kirjoituksia sekä Benjaminia käsittelevää kommentaarikirjallisuutta. Työni soveltavaan puolen käytän paikkasidonnoista taidetta käsittelevää teoreettista kirjallisuutta, työtäni tukevaa taidefilosofista ja taidehistoriallista kirjallisuutta. Käytän kysymyksen tarkasteluun myös tähän sopivia teosesimerkkejä käyttämällä kirjallisten lähteiden lisäksi verkkolähteitä.

Luvussa 1 erittelen Benjaminin myöhäistä henkilöhistoriaa, hänen 1930-luvun tuotantoaan sekä suhdetta Frankfurtin koulukunnan ja sen piiristä koostuneiden jäsenien muodostamaan Sosiaalisen tutkimuksen instituuttiin (*Institut für Sozialforschung*) ajatteluun. Alaluvussa 1.1 käyn läpi Benjaminin myöhäisen elämän vaiheita ja asemoitumista osana Frankfurtin koulukuntaa ja Sosiaalisen tutkimuksen instituutin tieteellistä työtä. Alaluvussa 1.2 käyn läpi Benjaminin myöhäistuotantoa sekä tähän liittyviä teemoja.

Luvussa 2 käyn läpi auran luonnehdintoja osana Benjaminin myöhäistuotantoa. Alaluvussa 2.1 erittelen auran etymologista taustaa ja käsitteen teosofiaan ulottuvia merkityksiä. Tarkastelen auraa osana Benjaminin ”Hashis-muistiinpanoja”, joissa Marleen Stoesselin mukaan aura ensimmäistä kertaa osana Benjaminin tuotantoa esiintyy (Stoessel 1983, 12, 190).⁹ Alaluvussa 2.2 erittelen auraa

⁹ Markku Jääskeläinen on suomentanut Benjaminin hashista ja oopiumia koskevien kirjoitusten kokoelman, johon viittaa jatkossa ”Hashis-muistiinpanoilla”, H.

osana Benjaminin esseitä ”Pieni valokuvauksen historia” (*Kleine Geschichte der Fotografie*, 1931).¹⁰ Alaluvussa 2.3 siirryn ”Taideteos-esseeeseen” ja sen keskeisiin käsitteisiin, kultti- ja näyttelyarvoon. Alaluvussa 2.4 käsittelen Benjaminin ”Baudelaire-esseen” teemoja ja näiden yhteyksiä auran käsitteeseen.

Luku 3 muodostuu tämän opinnäytetyön kannalta keskeisistä Benjaminina käsittelevistä tulkinnoista. Alaluvussa 3.1 arvioin edellä sivuamaani alkuperäisyyden tematiikkaa käsittelemällä Adornon tulkintaa aurasta ”alkuperäisyyden myyttinä”. Alaluvussa 3.2 pohdin Benjaminin italiankielisen laitoksen kääntäneen filosofin Giorgio Agambenin pohjalta, kuinka perustavasti auran tuhoutuminen ilmentää taiteen uskonnollisen roolin muuttumista maalliseksi. Alaluvussa 3.3 arvioin Jacques Rancièren kritiikkiä koskien Benjaminin käsitystä taiteen ja politiikan välisestä suhteesta. Tämä on paikkasidonnaisen taiteen kannalta keskeistä, koska James Voorhiesin mukaan Rancièren esteettispoliittinen ajattelu on toiminut lähivuosina teoreettisena pohjana nykytaiteen kriittisyyttä koskeville käsityksillä (Voorhies 2017, 139). Nämä teemat täydentävät tulkintaani aurasta sekä myös käsitteen yhteyttä paikkasidonnaisen taiteen tarkastelemiseen.

Luvun 4 alussa muodostan varsinaisen auraa koskevan tulkintani luvun 2 pohjalta. Tästä siirryn käsittelemään varsinaisesti toista tutkimuskysymystäni auran ja paikkasidonnaisen taiteen välisestä suhteesta. Vaikka luvussa 4 tapahtuva tarkastelutapani pohtia auran ja paikkasidonnaisen taiteen välistä suhdetta hahmottuu vasta tutkielmani edetessä, niin mainitsen jo tässä yhteydessä karkeasti auraa koskevat piirteet, joiden kautta hahmotan tätä suhdetta. Alaluvussa 4.1 tämä on aura havainnon kohteena. Alaluvussa 4.2 tarkastelen kysymystä auraa koskevasta etäisyydestä ja paikkasidonnaisen taiteen paikasta. Alaluvussa 4.3 siirryn pohtimaan auraa koskevia materiaalisia kysymyksiä ja paikkasidonnaisen taiteen materiaalista luonnetta sekä sen käyttämiä välineitä. Lopuksi alaluvussa 4.4 tarkastelen kysymystä koskien taideteosta koskevaa kokemusta ja taiteen katsojan roolia. Tähän liittyy edellä sivuttu jännite yksilöllisen ja sosiaalisen kokemuksen välillä. Tästä etenen lopuksi tutkielman päätelmiin.

¹⁰ Raija Sirosen suomennos on ilmestynyt osana Benjaminin kirjoitusten kokoelmaa *Messiaanisen sirpaleita* (toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen), PVH.

1 Janus-kasvoinen mystikko ja materialisti - Walter Benjaminin elämästä ja ajattelusta

1.1 Walter Benjaminin myöhäisvuodet - Suhde Frankfurtin koulukunnan ajatteluun ja Sosiaalisen tutkimuksen instituutin tieteelliseen työhön

Sekä Walter Benjaminin elämää että tuotantoa voi pitää kirjavana. Benjaminin tuotannon vaikutteet tulevat niin klassisesta filosofiasta ja idealistisesta estetiikasta, juutalaisesta mystiikasta, marxilaisesta materialistisesta historiankäsityksestä, surrealismista kuin avantgarden synnystä (Goebel 2009, 1–2). Benjaminin elämän kannalta keskeinen ystävä, juutalaisrabbi Gershom Scholem nimitti Benjaminia jopa ”januskasvoiseksi”. Scholem viittasi tällä Benjaminin samanaikaiseen kiinnostukseen juutalaismystiikkaa ja marxilaisuutta kohtaan (Rosen 2004, 42). Kommentaattorit näkevätkin Benjaminin sosiologisen poliittisen ja esteettisen ajattelun kohteiden muuttuvan oleellisesti Benjaminin habilitaatiotyön (*Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, 1923–1925) ja kuolemaa edeltävän työn välillä (Ferris 1996, 1–2; Ferris 2008, 20).

Benjamin syntyi ja eli nuoruutensa Berliinissä. Hän aloitti yliopisto-opintonsa Freiburgissa vuonna 1912, mutta siirsi nopeasti opintonsa takaisin Berliiniin (Ferris 2008, 4). Suuntautuminen akateemiselle uralle ei ollut helppoa, koska 1920-luvun Saksassa juutalaisten oli hankala saada akateemisia virkoja (Viitahuhta & Viren 2014, 217). Benjamin ei helpottanut uransa etenemisen mahdollisuuksia hyökkäämällä Stefan Georgen kaltaisia saksan kielisen kirjallisuuden auktoriteetteja kohtaan, eikä pyrkinyt esimerkiksi habilitaatiotyöllään erityisemmin miellyttämään saksan kielistä akateemista maailmaa (mts. 218).¹¹

Benjamin kuului niin sanotun Frankfurtin koulukunnan piiriin, olematta kuitenkaan koskaan sen varsinainen jäsen. Benjaminin monimutkaista suhdetta Frankfurtin koulukuntaan ja sen jäsenten muodostamaan Sosiaalisen tutkimuksen instituuttiin määritti 1920-luvun puolivälistä hänen orientoitumisensa marxilaisuuteen sekä hänen keskeiset ystävyysuhteensa, jotka aiheuttivat omia jännitteitä. Näistä merkittävimpiä olivat ystävyysuhteet Scholemin, Adornon ja tämän vaimonsa Gretelin sekä runoilija Bertolt Brehtiin kanssa (Nägele 2004, 154.) Sekä Scholem että Adornot pitivät Benjaminin suhdetta Brehtiin haitallisena. Brechtillä oli vaikutus Benjaminin materialismia sekä taiteen poliittisia mahdollisuuksia koskeviin käsityksiin (Jay 1997, 201).

Frankfurtin koulukunnan jäsenien muodostama Sosiaalisen tutkimuksen instituutti syntyi Frankfurtissa 1920-luvulla nuoren opiskelijajoukon pyrkimyksistä kehittää itsenäinen

¹¹ Habilitaatiotyö ei täyttänyt akateemisen työn vaatimuksia, mutta se julkaistiin vuonna 1928, Plate 2005, 41.

tutkimuslaitos. Heidän tarkoituksenaan oli Hegelin ”kielteisen muotoileminen”. Tämä tarkoittaa Hegelin historianfilosofiassa välttämätöntä ja hajottavaa voimaa, jota ilman historiallinen kehitys ei ole mahdollista (Mehtonen & Sironen 1991, 42). Instituutin varhaisia vuosia kuvaa kolme tutkimuksellista aluetta. Koulukunnan taloudellisesta tutkimuksesta vastasi Friedrich Pollock, psyyken tutkimisesta Erich Fromm, kulttuuriteoriasta alkuun Leo Löwenthal sekä Herbert Marcuse. Myöhemmin vastuu jälkimmäisestä alueesta siirtyi Adornolle ja Benjaminille (mts. 42–43).

Luettuaan vuonna 1924 Georg Lukácsin ”Historia ja luokkatietoisuuden” (*Geschichte und Klassenbewusstsein*, 1923) Benjamin innostui marxilaisesta filosofiasta (Ferris 2008, 91–92). Martin Jayn mukaan Lukácsilla oli merkittävä vaikutus Frankfurtin koulukunnan taidetta koskeville käsityksille. Niin sanottu marxilainen estetiikka on yleensä jaoteltu kahteen vastakkaiseen perinteeseen. Toista edustaa Andrei Aleksandrovitš Ždanovin Lenin kirjoitusten pohjalta periytyvä taidepolitiikka, joka vaati kirjallisen muodon sijaan taiteelta Stalinin käsityksiin sopivaa yhteiskuntarealismia. Toista edustaa Engelsin käsityksistä periytyvä käsitys, jonka mukaan taide kykenee ilmaisemaan muutakin kuin taiteilijan luokkataustaa, kun se on sosiaalisilta sisällöiltään objektiivista. Kriitikko Michel Crouzet nimesi tämän käsityksen para-marxismiksi. Frankfurtin koulukunnan ohella tätä jakolinjaa edustivat Jayn mukaan Ranskassa esimerkiksi Jean-Paul Sartre ja Lucien Goldman. (Jay 1997, 173.)

Lukácsin estetiikka pyrki yhdistämään nämä vastakkaiset näkemykset (Jay 1997, 173–174). Jayn mukaan on pitkälti Lukácsin ansiota, että Frankfurtin koulukunnan taidefilosofinen kritiikki otti etäisyyttä ortodoksimarxilaiseen estetiikkaan sekä Weimarin Saksan vallitseviin taidekäsityksiin (mts. 175). Myöhemmin Benjamin kuitenkin teki eron Lukácsin käsityksiin. Kun Lukácsin mukaan luokkatietoisuus tuodaan proletariaatille puolueesta käsin, Benjaminin mukaan proletariaatti on luonteeltaan ”ruumiillinen”. Näin Benjamin ei käsitä proletariaatin luokkatietoisuutta kiinteänä massana, vaan kollektiivina. Osana tätä yksilöt säilyttävät ainutkertaisuutensa, kasvattaen samalla koko kollektiivin toiminnan mahdollisuuksia (Viitahuhta & Viren 2014, 223.)

Toisen maailmansodan myötä Sosiaalisen tutkimuksen instituutin ohjelmallisuus muuttui 1930-luvun loppua kohden pessimistisemmäksi. Lauri Mehtosen ja Esa Sirosen mukaan instituutti tarkasteli pikemminkin liberaalin porvariston katoamista kuin pohti proletariaatin integroimista osaksi yhteiskunnallista muutosta (Mehtonen & Sironen 1991, 43.) Asennemuutos näkyi tavassa ymmärtää talous monipolisoituvan, lopulta kierron ja markkinat kadottavana kehityksenä. Samalla politiikka muuttuu liberaalin valtion autoritaariseksi koneistoksi ja työväenluokka muuttuu

voimattomaksi. Näiden tekijöiden täydennyksenä instituutin käsitys kulttuurista muuttui radikaalista käsitykseksi massakulttuurista (mts. 44.)

Instituutin ajatusten pessimistisemmät muotoilut saivat muotonsa sodan jälkeen eritoten Adornon ja Horkheimerin *Valistuksen dialektiikan* (*Dialektik der Aufklärung*, 1947) teemoissa (Kotkavirta 1991, 183–185). Toisin kuin Adorno, Benjamin näki urbaanissa populaarikulttuurissa, kauppakeskuksissa ja Hollywood-elokuvissa myös positiivisia puolia. Elokuvat edustavat Benjaminille materiaalia, jolla suurkaupunki-ihminen oppii asianmukaisesti havaitsemaan ympäristöön, mahdollisesti järjestäytymään myös poliittisesti (Viitahuhta & Viren 2014, 229).

Benjaminin myöhäisvuosia varjostivat taloudellinen epävarmuus, terveysongelmat sekä hänen vanhempiensa kuolemasta ja omasta avioerosta johtunut masennus (Arendt 1992, 29–30). Benjamin oli muuttanut Saksasta Pariisiin vuonna 1933, josta tuli hänen loppuelämänsä kotikaupunki (Ferris 2008, 16). Toisin kuin monet muut Frankfurtin koulun piiriin kuuluneet ajattelijat, Benjamin yritti maanpakoa Euroopasta varsin myöhään.¹² Benjaminin elämä päättyi epäonnistuneeseen maanpakoon Port Boussa lähellä Espanjan ja Ranskan rajaa 26.4.1940 (Jay 1997, 197).

1.2 Benjaminin myöhäinen tuotanto ja tyyli - Dialektinen satumaa *Passagen Werk*, ”Historian teesit” ja kielen henkisyys

Benjaminin kiinnostui marxilaisesta ajattelusta vuonna 1924 tutustuttuaan teatteriohjaaja Asja Lācisiin Caprin saarella. Marxilaisiin teemoihin hän paneutui kuitenkin syvällisemmin vasta vuonna 1928 Berliinissä (Ferris 2008 11, 15). Michael W. Jenningsin mukaan Benjaminin käännettä edeltävän poliittisen asennoitumisen luonteesta on erilaisia tulkintoja apoliittisuudesta anarkistisiin sympatioihin (Jennings 2004, 19). Jenningsin mukaan Benjaminin kirjoitusten aiheet kuitenkin muuttuvaivat manintuon käänteiden jälkeen radikaalisti vuosien 1924 ja 1934 välillä. Ennen vuotta 1924 Benjamin tutki pääosin saksalaisen romantiikan ajan kirjallisuutta. Benjamin oli kirjoittanut tutkielman Johann Wolfgang von Goethen *Vaaliheimolaisista* (1809) sekä tutki Friedrich Schlegelin kritiikin teoriaa. (mts. 2004, 18.)

¹² Esimerkiksi Adorno pakeni Manner-Euroopasta Iso-Britanniaan jo vuonna 1933, Gibson & Rubin 2002, 6. Martin Jayn mukaan Sosiaalisen tutkimuksen instituutin johtohenkilöt pyrkivät aktiivisesti saada Benjaminia lähemmäs maanpakoon Yhdysvaltoihin. Kirjeessään Adornolle tammikuussa 1938 Benjamin oli todennut, että ”Euroopassa on vielä paikkoja, joita puolustaa.” Kesällä 1940 tilanne kuitenkin muuttui perustavasti, koska uhkana oli, että Vichyn hallitus palauttaisi Saksasta paenneet juutalaiset takaisin Saksaan, Jay 1997, 197.

Vuodesta 1924 lähtien Benjamin suuntasi kiinnostuksensa eurooppalaiseen kulttuuriin sekä marxilaiseen politiikkaan, uraan journalistina ja laaja-alaisena kulttuurikriitikkona. Uutta suuntaa kuvaa, että Benjamin julkaisi vuosien 1926 ja 1931 välillä laaja-alaisesti esseitä hyvin erilaisista aiheista: pornografista, lasten leluista, radiosta, uhkapelaamisesta. Kriitikoksi ja lehtimieheksi ryhtymistä määrätti käytännössä hänen epäonnistunut akateeminen uransa. Jenningsin mukaan Benjamin-tutkimuksessa on jäänyt kuitenkin osittain epäselväksi, minkä takia Benjamin hylkäsi saksalaisen romantiikan käsitelläkseen nykykulttuuria ja kirjallisuutta. (Jennings 2004, 19.)

Benjaminin marxilaisen position arvioiminen on ollut Benjaminia koskevassa kommentaarikirjallisuudessa oman keskustelunsa aihe. Benjaminin saksan kielisten koottujen teosten toimittaja Rolf Tiedemann on huomauttanut kysymyksen Marx-tulkinnan ”oikeaoppisuudesta” olevan vain yksi näkökulma Benjaminin tuotantoon (Lindroos 1996, 45). Kommentaattorit ovat kuitenkin käytännössä yksimielisiä, että Benjaminin ei edusta ortodoksimarxilaista Marx-tulkintaa. James Martelin mukaan esimerkiksi Benjaminin käsitykset Marxin tavarafetisismistä sekä marxilaisen historianfilosofian (eli historiallisen materialismin) suhteesta luontoon ovat kaukana käsitteiden tavanomaisista tulkintatavoista (Martel 2011, 297).¹³

Benjaminin positio marxilaisessa traditiossa on omalaatuinen. Martelin mukaan Benjamin on liian mystinen perinteisille marxilaisille ajattelijoille ja liian marxilainen mystiikkaan taipuvaisille ajattelijoille (Martel 2011, 298). Martin Jayn mukaan talmudilla ja kabbalalla oli suora vaikutus Benjaminin kirjoitustyyliin sekä kieltä koskeviin käsityksiin. Tämän takia Jayn mukaan Benjaminilla oli aina tietty etäisyys Sosiaalisen tutkimuksen instituutin varsinaiseen tieteelliseen työhön, koska instituutti suosi Benjaminin proosallisen tyylin sijaan pikemminkin teoreettiselle filosofialle ominaista esitystapaa (Jay 1997, 176).

Kia Lindroosin mukaan Benjaminin vuonna 1928 ilmestynyt proosakokoelma *Einbahnstraße* ilmentää eroa Benjaminin varhaiseen kirjallisuustieteelliseen vaiheeseen, jota Lindroos nimittää germanistiseksi vaiheeksi (Lindroos 1998b, 146–147). *Einbahnstraße* luonnehtii modernin

¹³ Michael W. Jenningsin mukaan Benjamin käyttää tavarafetisismän käsitettä kuten Marx Pääoman I. osan, ensimmäisen luvun alaluvussa ”Tavaran fetissiluonne ja sen salaisuus.” Marxin käsitys fetissiluonteesta perustuu ajatukseen, miten kapitalistisen tuotannon tuottamat tuotteet saavat saman kaltaiset ominaisuudet kuin uskonnolliset fetissiesineet. Osana yhteiskunnallista järjestystä tuotteet tuottavat uskonnollisten esineiden tapaan erilaisia tuntemuksia, jotka vähentävät Marxin mukaan ihmisen älyllistä kapasiteettia, toisin sanoen vaikuttavat ihmisten tajuntaan haitallisesti, Jennings 2006, 13. Tavarafetisismän sekä Benjaminin poliittisen teologian välistä suhdetta erittelee tarkemmin, Martel 302–303.

suurkaupungin muuttuvaa luonnetta, joka näkyy esimerkiksi kaupunkitilan kaupallistumisena (Leslie 2002, 2).

Einbahnstraßesta alkanut kiinnostus suurkaupunkitilaa kohtaan on ominainen piirre Benjaminin myöhäistuotannolle. Benjaminin viimeisiä vuosia ja koko 1930-luvun tuotantoa määrittä hänen keskeneräiseksi jäänyt päätyönsä *Passagen Werk*. Benjamin aloitti *Passagen Werkin* kirjoittamisen vuonna 1927 yksittäisenä esseenä, jonka oli tarkoitus valmistua muutamassa viikossa. Benjamin kuitenkin keräsi aineistoa työnsä ympärille kuolemaansa saakka (Ferris 2008, 115).

David S. Ferriksen mukaan *Passagen Werk* on kuvaus ”dialektisesta satumaasta”, vuoden 1822 jälkeisestä Pariisista, jossa kapitalistista yhteiskuntaa kuvaava piirre on raudan hyödyntäminen arkkitehtuurissa (Ferris 2008, 116).¹⁴ *Passagen Werkin* omalaatuinen piirre on Benjaminin ranskankielisen toimittajan Pierre Missacin mukaan Benjaminin tavassa tulkita talouden ja kulttuurin välinen suhde. Missacin mukaan Benjamin ei tarkastele *Passagen Werkissä* tätä suhdetta Marxin jäsentämällä yhteiskunnallista perustaa ja ylärakennetta koskevalla jaottelulla, vaan ajattelee näiden välisen suhteen ”ekspressiivisesti” (Missac 1995, 42.)¹⁵ Vaikka *Passagen Werk* jäi keskeneräiseksi työksi, työn motiivit myös nivovat yhteen Benjaminin myöhäistuotantoa. Esimerkiksi Margaret Cohen ajattelee ”Taideteos-eseen” kuuluvan laajempaan Benjaminin tuotannon *Passagen Werkin* teemoja täydentävään kokonaisuuteen (Cohen 2004, 199–200).

Toinen maailmansota vaikutti Benjaminin ajatteluun keskeisesti. Tämä näkyy etenkin Benjaminin vuonna 1940 kirjoittamissa ”Historian teeseissä”, jotka julkaistiin Benjaminin kuoleman jälkeen nimellä ”Historian käsitteestä” (*Über den Begriff der Geschichte*, 1940).¹⁶ Benjaminin lähtökohtana oli yhdistää ”Historian teeseissä” kokemukset sodasta hänen 20 vuoden aikana kehittämiinsä ajatuksiin, joita oli ”pitänyt turvassa jopa itseltään” (Ferris 2008, 130–131).

¹⁴ *Passagen Werkin* alkuperäinen työnimi oli kirjaimellisesti *Eine dialektische Feerie*, Leslie 2000, 120.

¹⁵ Erottelu perustuu Marxin taloudellisen yhteiskuntamuodostuman käsitteeseen. Tämä kattaa käsitteenä yhteiskunnallisen tuotannon, tuotannon osat ja välineet sekä näiden yhteiskunnalliset suhteet, Heiskanen 2016, 277. Tuotanto ja tuotantovälineet muodostavat yhteiskunnallisen perustan. Tuotannon tuloksena muodostuu yhteiskunnan päällysrakenne, joka kattaa yhteiskunnan ideologiset ja poliittiset muodostelmat, kuten myös taiteen, mts. 278. Perustaan kuuluvien (aineellisten) asioiden ja päällysrakenteeseen kuuluvien (ideologisten) asioiden väliset ristiriidat ratkeavat Marxin mukaan ihmisten tullessa tietoisiksi historiallisista muutoksista, Marx 1979, 9. Tietoiseksi tuleminen tapahtuu Marxin mukaan aina perustassa, yhteiskunnan tuotannollisissa tekijöissä. Kun yhteiskunnallista perustaa muutetaan, niin yhteiskunnan päällysrakenne ”lentää ilmaan”, Marx & Engels, 1978, 347.

¹⁶ Julkaistu osana Benjaminin kirjoitusten kokoelmaa *Messiaanisen sirpaleita* (toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen). Viitataan näihin teeseihin jatkossa ”Historian teeseinä”, HK. Teesit julkaistiin postuumisti Benjaminin kuoleman jälkeen vuonna 1942 nimellä ”Walter Benjamin zum Gedächtnis”, Lindroos 1998b, 30.

”Historian teesien” merkitys osana Benjaminin myöhäistuotantoa perustuu tulkintoihin, joissa teesien ja ”Taideteos-esseen” välillä on nähty toisiaan täydentävä yhteys (Lindroos 1998b, 105–106). Esther Leslien mukaan ”Historian teesit” selittävät Benjaminin tapaa käsittää tekniikka sekä taiteen sosiaalinen luonne (Leslie 2000, 168). Martin Jayn mukaan ”Historian teesit” ilmentävät Benjaminin marxilaisten käsitysten suhdetta hänen juutalaisteologiseen ajatteluunsa. Tämä näkyy Jayn mukaan Benjaminin tavassa tehdä jaottelu ”Historian teeseissä” homogeenisen aikakäsityksen sekä messiaanisen ajankäsittämisen välillä. Jälkimmäistä kuvaa erityisesti Benjamin ”nyt-hetken” (*Jetztzeit*) käsite. (Jay 1997, 200.)

Benjaminin historiaa ja aikaa koskevat käsityksensä liittyvät keskeisesti hänen myöhäiseen poliittisen ajatteluunsa. Menneisyyden sijaan Benjaminille tärkeämpää on menneisyyden muistaminen nykyisyydessä. Juutalainen pelastushistoria yhdistyy S. Brent Platen mukaan tätä kautta poliittiseen toimintaan, joka pyrkii lunastamaan historiassa tapahtuneet vääryydet (Plate 2005, 36–37). Kia Lindroosin mukaan Benjaminin edustama juutalainen messianismi eroaa radikaalisti kristillisestä tai protestanttisesta messianismista. Juutalainen messianismi ei katso pelastusta historian loppuna, vaan messianismi ja siihen liittyvä pelastuksen ajatus ovat jokaisen ulottuvilla nykyisyydestä käsin (Lindroos 1998a 154–155).

Benjaminin ymmärtämistä ”Historian teeseissä” osittain hankaloittaa hänen tapansa viitata Marxin historiankäsitykseen (HK, 178). Sen sijaan että Benjamin ymmärtäisi historiallisen materialismin oppina esimerkiksi historian teleologisesta tai deterministisestä kulusta¹⁷, hän pikemminkin rakentaa historiankäsitystä, jossa yksilö tulee tietoiseksi objektien suhteesta menneisyyteen ja historiaan. Yksilötietoisuuden kautta nämä kerrostumat avaavat subjektille uuden ”tilan” poliittiselle toiminnalle (Martel 2011, 301–302).

Historiallinen materialismi Benjaminin käyttämänä käsitteenä on muotoilu hänen historiatieteitä ja historianfilosofiaa koskevalle kritiikille. Kritiikki koskee toisaalta historian ja ajan jatkumon käsittämisen tapaa, toisaalta myös kysymystä historiankirjoittamisesta. Howard Caygillin mukaan Benjaminin kritiikki kohdistuu niin Jacob Burckhardtin kehittämään kulttuurihistoriaan kuin hegeliläiseen historianfilosofiaan (Caygill 2004, 73, 75–76). Caygillin mukaan Benjamin pyrkii rakentamaan laajempaa historiankäsittämisen tapaa, joka kykenisi tarkastelemaan kriittisesti historiallisia narratiiveja ja dokumentteja (Caygill 2004, 73–74).

¹⁷ Marxin historianfilosofian teologiseen tulkintaan liittyvää debattia erittelee, Heiskanen 2016, 293.

Asko Nivalan mukaan Benjaminin historianfilosofinen kritiikki kohdistuu ”Historian teeseissä” kahta Benjaminin ajan vallitsevaa historianfilosofista suuntausta, historismia ja kehitysoptimismia kohtaan. Näitä voi Nivalan mukaan pitää osittain toisilleen vastakkaisina historian käsittämisen tapoina. Historismi korostaa jokaisen historiallisen tapahtuman ainutkertaisuutta vallitsevien olosuhteiden valossa, kuvaten historiaa objektiivisesti ja kronologisesti etenevänä tapahtumien sarjana. Tällöin menneisyyden tulkintaan ei saa sisällyttää menneisyydelle vieraita käsitteitä tai käsittämisen tapoja. Kehitysoptimismi tarkastelee taas historiallisia asioita ja tapahtumia lineaarisina syy-vaikutus-yhteyksien sarjoina siten, että jokainen historian vaihe on suhteessa edelliseen edistyksen kannalta korkeammalla tasolla. (Nivala 2015, 271.)

Benjaminin pyrkii muotoilemaan ”Historian teeseissä” omaa tapaansa käsittää aika, joka ottaa huomioon menneisyyden ja tulevaisuuden sekä näiden väliset suhteet nykyisyyteen. Benjaminin käsitystä ajasta on yleensä avattu metaforana niin sanotusta historian enkelistä, joka esiintyy kuudennessa teesissä (Ferris 2008, 9). Mainitussa teesissä Benjamin luonnehtii surumielistä enkeliä, jonka kasvot ovat kääntyneet menneisyyteen. Enkeli haluaisi kasata menneisyyden raunioissa makaavat kuolleet yhteen, mutta paratiisista puhaltava tuuli on enkelin siivissä niin voimakas, että enkeli ei kykene palaamaan menneisyyteen. Benjaminin mukaan paratiisista puhaltava myrsky on yhtä kuin historiallinen edistys. (HK, 182.)

Benjaminin historiankäsitys vastustaa historismia yhdistämällä menneisyyden kuvia nykyisyyteen (Nivala 2015, 272). Benjamin pyrkii anakronisesti katkaisemaan historismia leimaavan historiallisten tapahtumien jatkumon (HK, 186). Historia ja menneisyys eivät edusta hänelle tapahtumien sarjaa, mutta tulevaisuuteen ei tule myöskään projisoida edistyksen kaltaisia odotuksia. Benjaminille kirjoitettu historia edustaa tulkitsijan kohdetta nykyisyydessä, joka avaa historialle uuden merkityshorisonttinsa (mts. 187–188). Benjaminin historiallinen materialismi on yksittäisen subjektin tietoiseksi tulemista historiassa ilmenevistä ristiriidoista, joilla on yhteys nykyisyyteen. Mainittu nyt-hetken käsite messiaanisen ajan mallina pitää yllä kamppailua ”alistettujen tradition” puolesta nykyisyydessä (mts. 188–189). Jokaisessa hetkessä on mahdollisuus historiallisen tilan konstruoinnille, jossa menneisyys on mahdollista irrottaa historian jatkumosta (mts. 186).

Benjaminin aikaa ja historiaa koskevien käsitystenä lisäksi hänen ajattelunsa omalaatuinen piirre on hänen käsityksessään kielestä. Beatrice Hansen on esimerkiksi arvioinut tämän piirteen saattavan

luoda yhteyksiä Benjaminin varhaisen ja myöhäistuotannon välillä (Hansen B 2004, 54). Veli-Matti Saarinen tekee myös arvion, että Benjaminin myöhempi taidekäsitys ei ole ristiriidassa Benjaminin kieltä koskevien ajatusten kanssa (Saarinen V-M 2011, 122).

Myös Benjaminin tapa käyttää saksaksi kieltä on omintakeinen. Samuel Weber on kiinnittänyt huomiota Benjaminin tapaan johtaa niin varhais- kuin myöhäistuotannossaan käsitteitä uudissanoina saksan *barkeiten* -sanasta. ”Taideteos-esseen” saksan kielisessä nimessä esiintyvä *Reproduzierbarkeit* on tämän kaltainen esimerkki. Weberin mukaan Benjaminin uudissanat ovat saksaksi pikemminkin hankalia kuin käyttökelpoisia substantiiveja (Weber 2008, 4.)¹⁸ Weberin mukaan Benjaminin tällä tapaa rakentamat substantiivit koskevat yksittäisen asian potentiaalia vallitsevan asian tilan sijaan. Tämän kaltaisia substantiiveja ei voi Weberin mukaan kääntää sellaisenaan, koska ne eivät ole asioita tai ominaisuuksia, vaan alleviivaavat Benjaminin tapaa ymmärtää kielen ala suhteessa kaikkeen olevaan (mts. 116–117).

Benjaminin kielen ontologisen luonteen on yleensä katsottu ilmenevänä hänen varhaistuotantoon kuuluvassa esseessä ”Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä” (*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916).¹⁹ Saarisen mukaan Benjamin pyrkii esseessä muotoilemaan toisenlaisen käsityksen kielestä vastakohtana Wilhelm von Humboldtin ajatukselle kielestä henkisten olemusten välittäjänä.²⁰ Humboldtin kielikäsityksen perusajatus on Saarisen mukaan siinä, että ainoastaan kieli ilmentää kunkin kansakunnan henkistä voimaa (Saarinen V-M 2011, 123). Benjaminin mukaan kieli kuitenkin kattaa kaiken henkisen sisällön ilmaisemisen. Tämä ei rajoitu ainoastaan ihmiseen ja ihmisen sanoista muodostuvaan ja käyttämään kieleen (mts. 123).

Benjaminin mukaan elollisessa tai elottomassa luonnossa ei ole olemassa tapahtumaa tai esinettä, jota kieli ei jollain tavalla tai jossain muodossaan tavoittaisi. Kielen olemassaolo ei rajoitu ”inhimillisen hengen” ilmaisuun, vaan kattaa kaiken olemassa olevaan (K, 33). Olemassaolo ilman minkäänlaista suhdetta kieleen on Benjaminin mukaan luonteeltaan idea, mutta tämä ilmenee vasta kielessä (mts. 33–34). Kieli ilmaisee kieltä vastaavan henkisen ilmiön ja tämä ilmiö saa

¹⁸ Weber osoittaa, että Benjamin johtaa tämän kaltaisia substantiiveja niin varhaisessa kieltä koskevissa esseissään ”Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä” (*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916), väitöskirjassaan *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920) sekä kääntäjän asemaa pohtivassa esseessään ”Kääntäjän tehtävä” (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923). Esimerkiksi viimeksi mainitussa tämän kaltainen käsite on ”käännettävyys”, *Übersetzbarkeit*, Weber 2008, 115. ”Historian teeseissä” vastaavan kaltainen substantiivi on ”tunnistettavuus”, *Erkennbarkeit* ja ”Taideteos-esseessä” mainittu *Reproduzierbarkeit*, mts. 116.

¹⁹ Raija Sirosen suomennos on ilmestynyt osana Benjaminin kirjoitusten kokoelmaa *Messiaanisen sirpaleita* (toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen), K.

²⁰ Saarisen mukaan Humboldtin kielikäsitystä ilmentää esimerkiksi Humboldtin teos *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* (1836), Saarinen V-M 2011, 123.

ilmauksensa kielessä, ei kielen kautta. Henkinen ilmiö ei ole kuitenkaan identtinen kielellisen ilmiönsä kanssa (mts. 34). Kieli ilmaisee henkisen ilmiönsä olemuksen, mutta ei koskaan täysin, vaan siinä määrin kuin se on ilmentyvää (mts. 35). Kieli on siis äärellistä.

Saarisen mukaan Benjamin ajattelee asioiden henkisten olemusten tulevan esiin ”niiden kielessä” (esimerkiksi musiikin kielessä), ei kielen kautta välitettävänä sisältöinä. Tästä seuraa, että emme voi ylipäättensä ajatella, että kieltä ei olisi olemassa (Saarinen V-M 2011, 124). Weber huomauttaa, että Benjamin käyttämänä sanana olemus (*Wesen*) tavoittaa saksaksi ajatuksen, että kielellä ei välttämättä ole tietynlaista hahmoa, johon se viittaa. Weberin mukaan Benjamin pyrkii erottelemaan kieltä koskevalla ajatuksellaan eron henkisen, älyllisen ja semanttisen olemuksen välillä (Weber 2008, 116.) Benjaminin mukaan kieli välittää olioiden ”kulloisen kielellisen olemuksen henkisen olemuksen sijaan”, mutta vain rajoissa ”kuin olemus on välittömästi kielellisen sisällä ja sikäli kuin se on välitettävissä” (K, 33).

Benjamin muotoilee myös erikseen ajatuksen ”ihmisen kielestä”. Ihmisen kielellinen olemus on ”ihmisen nimeävä kieli”, jonka tehtävä on välittää ”oma henkinen olemuksensa” nimeämällä muita asioita. Välityksen välineenä eivät ole sanat, eikä ihminen välitä sisältöjä ihmiseltä toiselle (K, 36). Ihminen nimeää itsensä kielessä, esimerkiksi ”esineiden kielen” kautta, joka on ”puhdasta” ihmisen nimeävää kieltä (Saarinen V-M 2011, 125; K, 34). Luonto taas välittää kielensä viime kädessä ihmisessä, koska ihmisellä on kyky nimetä olioita (K, 37).

Benjamin mukaan esimerkiksi sana lamppu ei ilmaise *lamppua*, vaan ”kieli-lamppua”, lamppua ilmaisussa. Kieli edustaa Benjaminille mediaa, asioiden ilmaisemisen välittömyyttä (K, 33). Kieli välittää olioiden kielellisen olemuksen, joka ilmeen kirkkaimmillaan kielessä itsessään. Jokainen kieli välittää itse itsensä tiettyjen ehtojen vallitessa, mutta kieli on puhtaimmassa merkityksessään vain kielen välittämisen medium. Saarisen mukaan tämä kuvaa Benjaminin ajatusta kielen maagisuudesta (Saarinen V-M 2011, 124.) Kielellä on kyky ilmaista asioita välittömästi ihmiseltä toiselle. Kielessä tulee ilmi olioiden henkinen olemus, siten kun se on mahdollista välittää. Kieli ei kuitenkaan ole väline, vaan jotain missä kieli ja henkinen kohtaavat (mts. 125). Weberin mukaan kielen luonteeseen mediumina kuuluva välittömyys tarkoittaa kielen katkonaisuutta, joka on ”päämäärä itsessään”, eikä välineluonteinen tavoite (Weber 2008, 118).

Benjaminin kieltä koskevat käsitykset ilmentävät Weberin mukaan mahdollisuutta, että koko Benjaminin tuotantoa voi lukea pyrkimyksenä kehitellä käsitteiden ”ei-syntetisyyttä” (Weber

2008, 119–120). Weberin mukaan tämä on Immanuel Kantin tietoteoriaan kohdistuvaa kriittisyyttä, joka näkyy Weberin mukaan esimerkiksi ”Historian teeseissä” ajatuksena tiedosta historiallisena kategoriana (mts. 120). Benjaminin kieltä koskevassa ajattelussa on olemassa ristiriita ilmaistun ja ei-ilmaistavissa olevan välillä. Ei-ilmaistava on kielen ilmauksena sen viimeisin henkinen ilmiö (Saarinen V-M 2011, 126). Ei-ilmaistava tavoittaa henkisyiteensä kielessä, mutta erikseen on olemassa aina asioiden ei-ilmaistu puoli (K, 39).

Auran paikka laajemmin osana Benjaminin tuotantoa on kiinnostava kysymys. Miten se suhtautuu kieleen, avaako aura laajemman suhteen myös historiaan ja aikaan? Benjaminin tuotanto tarjoaa hyvin erilaisia tulkinnan mahdollisuuksia, joista ei tiedä mihin tarttua. S. Brent Plate tulkitseekin intohimoisena bibliofiilinä tunnetun Benjaminin ajattelun eräänlaisena keräilynä. Benjamin kerää Platen mukaan ideoita menneisyydestä, myyttejä ja allegorioita, joilla hän pyrkii osoittamaan uudessa valossa nykyisyyden (Plate 2005, 79).

2 Kysymys aurasta – ornamentista päästä putoavaan sädekehään

2.1 Auran etymologia ja alkuperä – Havainto, liike, ornamentti

Etymologisesti aura juontuu sanana saksaan muinaiskreikasta ja latinasta. Kummallakin kielellä aura viittaa ilmaan, hengähdykseen tai tuulahdukseen (Stoessel 1983, 11). Aurasta johdettu *aureole* tarkoittaa taas sädekehää (Elo 2005, 152). Auran käyttöyhteys on tunnetusti elänyt okkultismin piirissä. Auralla on totuttu tarkoittamaan ihmisen säteilyä ja henkistä läsnäoloa. Yliluonnollisissa merkityksissä se yhdistyy eetteriruumiiseen (*fluidum*) sekä eetteriruumiin kykyihin liittyvän spektrin kautta jopa aaveeseen englannin kielen *specter*-sanan kautta (mts. 152, 261).

Marleen Stoesselin mukaan aura esiintyy Benjaminin tuotannossa ensimmäistä kertaa Benjaminin hashis-kokeiluja kuvaavissa muistiinpanoissa vuonna 1930 (Stoessel 1983, 12, 190).²¹ Benjaminin kiinnostusta hashiksen ja oopiumin käyttöön saattaa selittää Benjaminin kiinnostus runoilija Charles Baudelairen tuotantoon. Baudelaire oli itse kirjoittanut hashiksen ja oopiumin fyysistä ja psyykkisistä vaikutuksista muistiinpanoja, joissa yhdistyivät Baudelairen kirjoittamisen motiivit harrastajatutkijana, analytikkona ja runoilijana (Kostamo 2000, 138).

”Hashis-muistiinpanoissa” Benjamin selostaa olutravintolassa tapahtunutta väittelyä teosofien kanssa, koskien auran luonnetta:

²¹ ”Kokeiksikin” nimittämiään hashis- ja oopiumkokeiluja Benjaminin teki muun muassa filosofi Ernst Blochin kanssa vuosien 1927–1934 välillä, Sutinen 2011, 7.

Kaiken sanomani poleeminen kärki oli suunnattu teosofeja vastaan, joiden kokemattomuutta ja tietämättömyyttä pidin hyvin loukkaavana. -- asetin -- kolme oikean auran erilaista aspektia vastakkain teosofien konventionaalisten ja banaalisten käsitysten kanssa. Ensinnäkin oikea aura esiintyy kaikkien asioiden kohdalla, ei vain tiettyjen, kuten kuvitellaan. Toisekseen aura muuttuu perusteellisesti sen verhoaman esineen jokaisen liikkeen myötä. Kolmanneksi oikeaa auraa ei missään nimessä voi pitää henkisten taikasäteiden hienostuneena vastineena, jollaisena rahvaanomaiset mystiikkaa käsittelevät teoksen sen esittävät ja kuvailevat. -- aidon auran tunnusomainen piirre on ornamentaalisuus, esinettä tai olentoa ympäröivä koristeellinen aines, jonka sisällä ne ovat piilossa kuin jonkinlaisessa laatikossa. Mistään ei luultavasti saa niin hyvää käsitystä aurasta kuin van Goghin myöhäisemmistä maalauksista, joissa aura on maalattu – siten näitä maalauksia voisi kuvata – itse asioihin. (H, 93.)²²

Kaikilla asioilla on Benjaminin mukaan aura. Aura ei ole pysyvä ominaisuus, vaan muuttuu esineen liikkeen myötä. Teosofien sädekehän sijaan Benjamin pitää auran piirteenä ornamentaalisuutta. Benjaminin teosofeihin tekemässä erossa on auraa koskevissa tulkinnoissa painotettu auran piirrettä olla rajoittumatta ainoastaan inhimilliseksi ilmiöksi (Elo 2012, 153).

Benjamin ”Hashis-muistiinpanot” sisältävät merkintöjä ornamentaalisuudesta myös Benjaminin oopiumikokeiluja koskevien merkintöjen yhteydessä. Benjamin muun muassa mainitsee, että ornamentilla on oma pintamaailmansa, mikä on normaaliolosuhteissa suljettu meiltä, mutta läpäistävissä oopiumilla. Tämä on Benjaminin mukaan oopiumin käytön perustelluin oikeutus. Ornamentin tarkastelulle on Benjaminin mukaan ominaista, että sitä voi tarkastella niin pintarakenteen kuin lineaarisen kokoonpanon näkökulmasta (H, 39.). Oopiumin yksi tärkeimmistä ominaisuuksista on Benjaminin mukaan oopiumin kyky avata jostakin tutusta asiasta uusia näkökulmia, merkityksiä ja sisältöjä (mts. 39–40). Oopiumin vaikutus saa Benjaminin mukaan käyttäjänsä keskittymään yksittäiseen asiaan pakonomaisesti, minkä takia huomio kohdistuu esimerkiksi pieniin esineisiin toistuvina sarjoina (mts. 40).

Ernest Joëlin tai Fritz Fränkelin kirjaama ”pöytäkirja” Benjamin hashis-kokeilusta 12.huhtikuuta vuonna 1931 antaa ornamentille yhteyden auran etymologisiin merkityksiin. Tässä muistiinpanossa Benjaminin kerrotaan puhuneen kokeilujensa yhteydessä ”sädekehistä enkelten

²² Kuvattu kokeilu ajoittuu maaliskuun alkuun vuonna 1930. Benjamin teosofeihin kohdistama kritiikki liittyy todennäköisesti hänen juutalaiseen taustaansa. Teosofit uskoivat joukkoauroihin ja joukkosieluihin sekä kansansieluun eli kansallishenkeen (*Volksseele*), jolla oli teosofien käsityksissä oma erityinen johtajaenkeli. Tätä sielutieteenhaara tutkiva *Völkerpsychologie* uskoi kansallissielulla olevan oma kansallisauransa, Ervast 1919, 24–25. Nämä ajatukset ovat hyvin lähellä sitä, miten sosiaalipsykologi Gustave Le Bon rakensi joukkopsykologiset käsityksensä teoksessaan *Joukkosielu* (*Psychologie des Foules*, 1895). Le Bonin käsitys ihmisjoukoista perustuu ajatukseen, että ihmisjoukoissa ihmisten itsetietoinen persoonallisuus häviää, jolloin yksilöiden tunteet ja ajatukset suuntautuvat yhteen suuntaan. Tällöin syntyy tilapäinen joukon muodostuma, jota Le Bon nimittää joukkosieluksi, Le Bon 2017, 27. Benjamin näkee ”Taideteos-esseessä” Le Bonin käsityksen pätevän jossain määrin sopimaan ”pikkuporvariston” käyttäytymistä väkijoukkona, mutta näkee Le Bonin käsityksen vastakohtana luokkatietoisuutta koskeville käsityksilleen, L, 206.

vuoristoparantoloina” sekä miten terveyskylpylä on ”uskonnollinen käsite” (H, 107). Ornamentit ovat hänen mukaansa ”henkien siirtokuntia” (mts. 108).

Ornamentaalisuus auran piirteenä on siis jokin koristeellinen aines, joka tekee jostakin asiasta mitä se on. Ornamentaalisuus on syy kiinnittää huomio, mutta tämän asian merkitys tai olemus ei palaudu kuitenkaan tähän, koska ornamentaalisuus myös kätkee sen ympäröivän asian (H, 93). Aura on missä tahansa asiassa piilevä ominaisuus, jonka takia kohdistaa tähän asiaan huomio.

Benjaminin auraa koskevat piirteet muistuttavat hänen kielen luonnetta koskevista käsityksistään. Kuten Benjamin ajattelee kielen ilmaisevan henkisen ilmiön olemuksen siinä määrin kuin se on ilmentyvää, niin myös havainnon kohde ilmenee rajallisena, kätkien jotakin (K, 35; H, 93).

Marleen Stoessel näkee ”auraattisella kokemuksella” ja Benjaminin kieltä koskevilla käsityksillä yhteyden Benjamin luontoa koskeviin teologisiin käsityksiin. Ihmisen kielellinen tehtävä, asioiden nimeäminen on auraa koskevan kokemuksen tavoin kieleen ja aikaan sidottua (Stoessel 1983, 69). Stoesselin mukaan Benjaminin kielen maaginen luonne ilmentää ihmisen ja luonnon välistä suhdetta. Luonnolla ja ihmiskunnalla on symbioottinen suhde, joka on luonteeltaan kielellishenkinen ja immateriaalinen (mts. 71).

2.2 Tilan ja ajan erikoinen kietoutuma – ”Pieni valokuvauksen historia” ja valon taittuminen varjon absoluuttiseen jatkumoon

Benjamin syntyi vuonna 1892 keskelle maailmaa, jossa valokuvaus teki keksintönä murtoaan. Esther Leslien mukaan uusien taidemedioiden murros 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa määritteli oleellisesti Benjaminin omaa suhdetta valokuvaukseen. Tämä ilmenee Benjaminin lapsuutta koskevissa muistoissa. Berliinissä valokuvaus ajautui osaksi yläluokkaistaustasta ja Benjaminin omaa elämää valokuvausstudioiden kautta. Lapsuuden kokemukset näkyvät Benjamin käsityksestä valokuvausstudiosta ”buduaarin ja kiduskammion yhdistelmänä”. (Leslie 2015b, 7.)

Benjamin kirjoitti esseen ”Pieni valokuvauksen historia” vuonna 1931. Essee julkaistiin kolmessa osassa viikoittain ilmestyneessä kirjallisuuden aikakauslehdessä *Die literarische Welt*. (Leslie 2015a, 53). Benjamin käy esseessä läpi valokuvausta koskevia teknisen kehityksen vaiheita sekä valokuvausta koskevia tilallisia muutoksia, miten uusi taidemedium levittäytyy studiotilasta kaupunkitilaan. Leslien mukaan valokuvauksen siirtyessä optisten mahdollisuuksien ansiosta studiosta kaduille, valokuvaus saa uudenlaisia sosiaalisia ja poliittisia merkityksiä (mts. 54.) Auran

on tulkittu selittävän esseessä valokuvan esittämän kohteen ja kuvan katsojan väliin liittyviä tilallisia siirtymiä (Ferris 2008, 94).

Esseen nimessäkin esiintyvä ”varhainen valokuva” heijastaa valokuvauksen teknistä kehitystä. Varhaisella valokuvalla Benjamin tarkoittaa kirjaimellisesti valokuvauksen varhaista historiaa. Tällöin Benjaminin mukaan valokuvaus ei vielä ollut valjastettu teolliseen hyötykäyttöön, vaan sen funktio oli ”markkinahuvimainen” viihteen muoto (Ferris 2008, 92; PVH, 119).

Benjaminille valokuvauksen arvo ei perustu ainoastaan valokuvauksen ja taiteen väliseen suhteeseen, vaan yhtä paljon valokuvan dokumentaariseen voimaan. Valokuvauksella on paitsi oma historiansa, myös kyky tallentaa historiaa. Leslien mukaan tämä koskee Benjaminin tapaa nähdä valokuvauksen potentiaali sosiaalishistoriallisten muutosten tallentamiselle. Valokuvauksen historiaan kuuluu sen levittäytyminen tilaan, yläluokan potretteja taltioineista studiotiloista kaupunkitilaan, jossa se siirtyy kuvaamaan yhteiskuntaluokkien välisiä eroja. (Leslie 2015b, 23.)

Benjamin pyrkii ”Pienessä valokuvauksen historiassa” oikeuttamaan valokuvauksen taiteellisen arvon uutena mediumina. Benjamin toivoo, että valokuvauksen taiteellisesta arvosta käytäisiin keskustelua esimerkiksi valokuvauksen kyvystä ilmaista sosiaalisen elämän merkityksiä, jotka ilmentävät hänen mukaansa ”taidetta valokuvauksena” (PVH, 132–133). Tämän kaltaista valokuvataidetta Benjaminille edustaa esimerkiksi skotlantilaisen David Octavius Hillin taltioimat valokuvat Skotlannin ensimmäisen yleiskirkolliskokouksen osanottajista (mts. 121). Benjamin myös korostaa ansioituneena valokuvauksen muotona daggerotypian²³ tapaa kuvata 1800-luvun lopun yhteiskunnallista muutosta (mts. 124–125).

Valokuvauksen arvo ei ole Benjaminille mediumin uutuudessa, vaan hän arvostelee tätä ammatikseen harjoittavia ”helppoheikkejä” ja ”huijareita” (PVH, 119). Benjamin tuntuu vastustavan erityisesti ”elämyksiä” tallentavaa valokuvauksen tapaa, jonka hän rinnastaa amatööriin omaiseen ”näppäilyyn” (mts. 133). Tämän takia Benjamin painottaa etenkin lehtikuvaa koskien kuvatekstien merkitystä osana kuvien ymmärtämistä (mts. 136–137).²⁴ Kameralla on mediumina erityinen luonne, sen tavassa olla havainnon ja silmän jatke:

²³ Louis Daguerren kehittämä valoherkkä kuvamateriaali, jolle ominaista oli aikanaan aiempaa tarkempien yksityiskohtien taltioiminen PVH, 120–121, 124–125; Benjamin 2015, 95.

²⁴ Benjamin painottaa kuvan ja tekstin välistä suhdetta tuotannossaan johdonmukaisesti. Esther Leslien mukaan tämän takia Benjaminin vuonna 1934 pitämää esitelmää ”Tekijä tuottajana” (*Der Autor als Produzent*) on 1970-luvulta lähtien totuttu lukemaan ”Pienen valokuvauksen historian” rinnalla etenkin angloamerikkalaisessa taiteen tekemistä ja uusia taidemedioita käsittelevässä kirjallisuudessa, Leslie 2015b, 57. Sivuan esitelmää tarkemmin alaluvussa 3.3 arvioidessani Benjaminin tapaa käsittää taiteen ja tekniikan välinen suhde.

Kamera näkee eri todellisuuden kuin silmä; erilaisen ennen muuta siksi, että ihmisen tajunnallaan täyttämän tilan sijaan tulee alitajunnan täyttämä tila. (PVH, 122.)

Esimerkkinä Benjamin käyttää valokuvan tapaa taltioida esimerkiksi ihmisen kävely, sen askeleiden eri vaiheet (PVH, 122). Valokuvaus on apuväline päästä käsiin ihmisen ”optiseen alitajuntaan” (mts. 122–123.) Valokuvaus avaa ihmiselle yksityiskohtien täyttämiä kuvamaailmoja, jotka hämärtävät tekniikan ja magian välisen eron (mts. 123).

Benjamin erittelee esseessä yksityiskohtaisesti kuusivuotiaasta Franz Kafkaa esittävän valokuvan yksityiskohtia. Hän luettelee valokuvan piirteitä: kuvan lavastusta, palmunlehtiä ja Kafkan ylisuurta hattua, joka on hukuttaa Kafkan valokuvan lavasteisiin, ”elleivät hänen sanattoman surulliset silmänsä hallitsisi tätä niille säädettyä maisemaa.” (PVH, 127.) Toisin kuin Kafkaa esittävissä kuvassa, varhaisen valokuvauksen kuvaamia henkilöitä ympäröi vielä Benjaminin mukaan aura:

Tämä kuva liki rannattomassa surussaan on vastapari varhaiselle valokuvaukselle, jossa ihmiset eivät vielä katsoneet maailmaa näin eksyneinä ja jumalanhylkääminä kuin poika tässä. Heidän ympärillään oli aura, media, joka antoi heidän katseelleen täyteyttä ja varmuutta, kun se läpäisi tämän auran. Ja jälleen tekninen vastine tälle on mitä ilmeisin; se on kirkkaimman valon ja pimeimmän varjon välinen absoluuttinen jatkumo. (PVH, 127.)

Jää epäselväksi viittaako Benjamin kahteen erilaiseen auraan. Ensinnäkin kuvan kohteen olevia henkilöitä ympäröivää auraa, mutta myös nämä henkilöt läpäisevän median auraa. Benjamin kysyykin hiukan edempänä esseetä ”mikä oikeastaan on aura?”:

Tilan ja ajan erikoinen kietoutuma: ainutkertainen kaukaisuuden tuntu niin lähellä kuin kohde ehkä onkin. Kun seuraa kesäisenä keskipäivänä levätessä vuorijonon ääriiviivaa horisontissa tai oksaa, joka heittää varjonsa tarkastelijan ylle, kunnes tuosta silmänräpäyksestä tai hetkestä on tullut osa niiden läsnäoloa – se on näiden vuorten, tämän oksan auran hengittämistä. (PVH, 130.)

Taltioitavaan hetkeen liittyy ainutkertaisuus ja kesto, kuvan taltioimiseen ohimenevyys ja toistettavuus. Tätä ilmiötä Benjamin nimittää ”auran tuhoutumiseksi. Tämän kaltainen havainto tekee eron alkuperäisen ja taltioivan havainnon välillä merkityksettömäksi. Auran tuhoutuminen on merkki erityisen herkästä havainnosta:

Nykyisin esineiden ”tuominen lähemmäksi”, lähemmäksi ennen muuta joukkoja, on yhtä intohimoinen pyrkimys nykyihmisessä kuin jokaisen tilanteen ainutkertaisuuden voittaminen sen uusintamisella. Sillä päivä päivältä käy välttämättömäksi tarve saada lähimmän ympäristön kohteet omaksi kuvana tai mieluummin jäljennöksenä. Ja tämä jäljennös, sellaisena kuin kuvalehti ja elokuvakatsaus sen tarjoaa, eroaa ratkaisevasti kuvasta. Ainutkertaisuus ja kesto liittyvät jälkimmäiseen yhtä kiinteästi kuin ohimenevyys ja toistettavuus edelliseen. Kohteen riisuminen verhostaan, auran tuhoutuminen, on merkki

havainnosta, jossa herkkyys kaikelle samankaltaiselle on kasvanut sellaiseen mittaan, että se jäljennöksen kautta saavuttaa sen myös ainutkertaisuudessa. (PHV, 130.)

Benjamin mukaan valokuvauksessa ratkaisevaa on kuitenkin valokuvaajan suhde tekniikkaan (PVH, 128). Benjamin mainitsee esimerkkinä surrealisti Eugène Atgetin, jonka ansioksi Benjamin lukee auran vapauttamisen kohteestaan (mts. 129). Atget kykenee edustamaan Benjaminille valokuvaa, joka tuhoamalla auran kykenee ilmentämään tietynlaista suhdetta tekniikkaan. Atgetin kuvat ovat merkkejä havainnosta, jotka taltioitunakin kykenevät saavuttamaan kohteen ainutlaatuisuuden, jota aura taltioivassa kohteessa ilmentää (mts. 130).

Vaikka Benjamin mainitsee Atgetin ansioituneena kuvaajana, arvostaa hän myös esseessä täysin toisenlaista valokuvauksen lajityyppiä edustavaa August Sanderia. Sanderin kuvat ovat tilallisten kokeilujen sijaan 1920-luvun lopun saksalaisen yhteiskunnan sosiaalista elämää ja yhteiskuntaluokkien eroja ilmentävää dokumentaarista valokuvaa. Diarmuid Costellon mukaan valokuvauksen ”anti-auraattisuus” mediumina perustuu nimenomaan dokumentin voimaan (Costello 2005, 171). Tämä on Sanderin ja Atgetin kaltaisten valokuvaajan suhde ajassaan suhteessa ympäröivään kaupunkitilaan ja ihmisineen nykyisyydessä (mts. 171–172).

Se, että Sander antaa muotokuvissaan ihmisten näyttäytyä kadulla ”sellaisinaan” studion sijaan vastustaa Costellon mukaan valokuvaukseen liittyvää kaupallisuutta, esittämällä kuvatut ihmiset arkisen, sosiaalisen elämänsä piirissä. Costellon mukaan Atgetin kuvien tapa kuvata autioita katuja ilmentää valokuvauksessa etäisyyttä muotokuvan esittämiin ihmisiin. Näiden ja auran poissaoloa valokuvassa (Costello 2005, 171.) Valokuvauksen arvo oman aikansa uutena mediumina perustuu valokuvaajan tapaan suhtautua mediumiin. Tätä kautta Costellon mukaan määräytyy Benjaminille valokuvauksen edistyskellisyys. Se ei ole tekniikassa itsessään, vaan teknisiä ominaisuuksia käyttävän taiteilijan asenteessa, joka on Costellon mukaan ominaista myös Benjamin suhteessa elokuvaan. (mts. 172)

Esther Leslien mukaan esimerkiksi nuorta Kafkaa esittävä valokuva ilmentää ylipäättänsä laajemmin Benjaminin suhdetta taidetta koskeviin teknisiin mahdollisuuksiin, kuten valokuvaukseen liittyvää kopioinnin mahdollisuutta. Leslien mukaan kyse on Marxin ja Engelsin tavasta esittää *Kommunistisessa manifestissa* (1848), miten työläisestä tulee koneen jatke. Valokuvaus on samankaltainen esimerkki ihmisen häiriintyneestä suhteesta tekniikkaan, jolla on seurauksensa ihmisen sosiaaliselle elämälle sekä luontoa koskevalle suhteelle (Leslie 2015b, 8). Leslien mukaan ”Pienessä valokuvauksen historiassa” esiintyvä optisen alitajunnan käsite ilmentää sosiaalisen

elämän luonnetta sekä valokuvaajan intentionaalisuutta. Valokuvauksen kyky mediumina nähdä enemmän kuin paljas silmä perustuu tekniikkaan sekä rikastuttaa näkyvää todellisuutta (mts. 19).

Leslie huomauttaa, että valokuvausta koski 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa keskustelu sen objektiivisesta luonteesta historiallisena todisteena ja dokumenttina. Leslien mukaan ”Pienessä valokuvauksen historiassa” Benjamin näkee valokuvauksella ”houkuttimena” yhteyden todellisuuden materiaaliin (Leslie 2015b, 24–25). Leslien mukaan valokuvaus edustaa Benjaminille mediumia, jonka kyvyt ilmaista sosiaalista todellisuutta ovat rajalliset. Se myös saattaa vääristää sitä, joskus valokuvaus ei kykene kuvaamaan kohdettaan merkityksellisesti (mts. 25.)

Leslie tulkitsee, että auralla on ”Pienessä valokuvauksen historiassa” kaksinaisen luonne taiteen mahdollisuuksille. Benjamin pyrkii Leslien mukaan auralla luonnehtimaan valokuvauksen muutosta politiikalle ja sosiaaliselle elämälle sekä valokuvauksen teknisiä mahdollisuuksia. Aistien ja etenkin havaitsemisen merkitys korostuu valokuvauksen kehityksen myötä ja tekniikka muuttaa oleellisesti kokemismaailmaa (Leslie 2015b, 55). Sama piirre koskee ”Taideteos-esseessä” elokuva.

2.3 Ihmisjoukkojen samankaltaisuuden taju ja taideteoksen tässä ja nyt – ”Taideteos-essee” ja taideteoksen paikkaan sidottu ainutkertainen olemassaolo

”Taideteos-esseen” reseptiohistoriaan on osaltaan vaikuttanut esseen monimutkainen julkaisuhistoria. Esseen versioita on olemassa peräti neljä: vuonna 1935 saksaksi kirjoitettu versio, tämän pohjalta vuonna 1936 ranskaksi ilmestynyt käännös, vuonna 1939 valmistunut ja saksaksi vuonna 1955 ilmestynyt, niin sanottu kolmas versio sekä alkuvuodesta 1936 päivätty ja vasta vuonna 1989 Benjaminin kootuissa teoksissa ilmestynyt *zweite Fassung*, ”toinen versio” (Elo 2005, 261; Lohtaja & Viitahuhta 2017, 40).²⁵ Esseen ensimmäinen julkaistu versio ilmestyi lyhennettynä ranskaksi vuonna 1936.²⁶ Esseen kanonisoituna versiona pidetään vuonna 1939 valmistunutta versiota, jota Benjamin työsti vuosien 1938 ja 1939 välillä (Leslie 2000, 131–132).

Ranskaksi ilmestyneen käännöksen alkuperäistä käsikirjoitusta editoitiin runsaalla kädellä. Esseessä viittaukset fasismiin korvattiin ilmauksella ”totalitaarinen doktriini” ja kommunismin ilmauksella ”ihmiskunnan konstruktiviset voimat” (Jay 1997, 205). Muutosten taustalla oli Sosiaalisen

²⁵ Noudatan versioiden erottelemisessä Benjaminin saksan kielisten koottujen teosten tapaa. Tätä tapaa noudattavaa myös Michael W. Jennings englanniksi toimittamassaan Benjaminin taidetta käsittelevien kirjoitusten kokoelmassa, WA. Adornon saksaksi ja Arendtin englanniksi toimittama versio on sama kuin suomennos, johon tässä alaluvussa viitataan, TE.

²⁶ Ranskankielinen versio julkaistiin *Zeitschrift für Sozialforschungin* vuoden 1936 viidennessä numerossa. Version käänsi Pierre Klossowski, mutta ranskaa taitava Benjamin osallistui käännöksen tekoon, Lindner 2006b, 230.

tutkimuksen instituutin pyrkimys puolustautua poliittiselta häirinnältä. (mts. 205–206). Tämän takia kolmannen version esipuhe poistettiin marxilaisten viittaustensa takia kokonaan (Leslie 2000, 130).

Kolmannen version kanonisoitu asema perustuu osittain myös siihen, että versio ilmestyi vuonna 1968 Hannah Arendtin toimittamassa Benjaminin kirjoituksia ensimmäistä kertaa englanniksi esittelevässä *Illuminations* -kokoelmassa (Elo 2005, 261; Ferris 2008, 137). Benjamin itse oli kuitenkin tyytyväisin helmikuussa 1936 päivättyyn toiseen versioon (Leslie 2000, 130). Tämä toinen versio löytyi vasta 1980-luvulla Max Horkheimerin jäämistöstä (Lindner 2006b, 230).

”Taideteos-esseen” monimutkaisesta julkaisuhistoriasta huolimatta ovat tulkitsijoiden käsitykset esseen sisältämisestä keskeisistä ajatuksista varsin samansuuntaisia. Siksi käytän esseen pääpiirteiden esittelemiseen esseen kanonisoidun version suomennosta (kolmas versio), jota on pidetty keskeisten ajatusten seuraamiseen selkeälukuisimpana (Lindroos 1998b, 108).

”Taideteos-esseen” kuvaama tilanne on taiteelle historiallisesti kokonaan uusi. Tätä ilmentää jo kolmannen version esipuheessa esiintyvä lainaus Benjaminin aikalaiselta Paul Valéryltä, jonka mukaan 1930-luvulla kulloisellakin taidemuodolla oli olemassa oma fyysinen osatekijänsä.

Käsitykset tilasta, ajasta ja aineesta muuttuvat taiteen kannalta oleellisesti (TE, 139).²⁷

Taidehistoriaa koskien Benjamin esittää esseessä väitteen, etteivät Wienin taidehistorialliseen koulukuntaan kuuluneet taidehistorioitsijat kyenneet osoittamaan kattavasti yhteyttä yhteiskunnallisten ja taideteoksen havainnoimisen tapoja koskevien muutosten välillä (mts. 145).

”Taideteos-esseen” toinen ilmeinen teema liittyy taiteen poliittisuuteen. Benjamin pyrki esittämään ”Taideteos-esseessä”, miten taide kykenisi ”politisoimaan estetiikan” vastauksena fasismin tapaan käyttää taidetta omiin päämääriinsä (TE, 140, 167). Benjaminin mukaan fasismi hyötyi 1920-luvulla erityisesti äänielokuvan kehityksestä, joka tapahtui samanaikaisesti kuin fasismin nousu (mts. 168). Fasismi hyötyi Benjaminin mukaan myös estetiikan historiaan liittyvien käsitteiden, kuten nerouden hyödyntämisestä (mts. 140). Vaikka Benjamin pyrki esseessään muotoilemaan ”vallankumouksellista taidepolitiikkaa”, Benjamin ei Esther Leslien mukaan ilmennä käsityksiä taiteesta luokattomassa yhteiskunnassa (Leslie 2000, 149).

Benjaminin tapaa kritisoida taiteen autonomisuutta vaatinutta *l'art pour l'art* -liikkeettä voi pitää ”Taideteos-esseen” kolmantena teemana. Benjaminin mukaan tämän liikkeen vaatimukset vastustavat taidetta koskevia kehityskulkuja (TE, 167). Benjamin ei ole ainut, joka historiallisesti

²⁷ Valéry-lainaus on peräisin Valéryn teoksesta *Pièces sur l'art* (1934), WA 19–20.

esitti tämän kaltaisia syytöksiä. Esimerkiksi taidekriitikko ja teoreetikko Clement Greenbergin mukaan *l'art pour l'art* -liikkeen ohjelmallisuus pyrki välttämään taideteosten aiheiden ja sisältöjen käsittelyä, korostaen taideteoksen muodon merkitystä ja esteettisyyttä (Greenberg 1989, 86).²⁸ *L'art pour l'art* -liikkeen taidekäsitys vastusti avantgarden taidevälineisiin liittyneitä kokeiluja sekä avantgarde-liikkeille ominaista yhteiskuntakritiikkiä, joka pyrki kyseenalaistamaan porvarillisen yhteiskuntajärjestyksen ja taidetta koskeneet ennakko-oletukset (mts. 84–86).²⁹

Näiden ohella kuitenkin Benjaminin ”Taideteos-esseen” keskeisin pyrkimys on arvioida taiteen tuotannollisia perusehtoja osana historiallista kehitystä sekä tarkastella taidetta historiallisesti koskeneita käsitteitä, kuten nerous ja luovuus (TE, 139–140). Benjamin jäsentää taiteen historiallista kehitystä ” erityisesti kultti- ja näyttelyarvon käsitteillään. Kulttiarvon ominainen piirre on taideteoksen alkuperäinen, uskonnollisrituaalinen tehtävä. Tämä koskee taiteen roolia osana uskonnollisia menoja ja palveluksia (mts. 146). Kulttiarvo menettää merkityksensä teknisen kehityksen myötä, jolloin taideteosta aletaan arvostamaan näyttelyarvon takia (mts. 146–149). Teknistä kehitystä edustaa erityisesti taideteoksen kopioimisen mahdollisuus (mts. 141).³⁰

Teknisen kehityksen myötä kulttiarvoa ilmentävä taide ja tähän liittyvät taidetta koskevat sosiaaliset käytännöt tekevät tilaa näyttelyarvoa ilmentävälle taiteelle (TE, 146–148). Tällöin häviää myös taideteoksen aura (mts. 146). Kultti- ja näyttelyarvo edustavat Benjaminin mukaan paitsi vastakkaisia taiteen vastaanottamisen tapoja, myös taideteoksen materiaalisia ja tilaa koskevia ominaisuuksia:

Taideteos otetaan vastaan eri tasoilla, joista nousee esiin kaksi toisilleen vastakkaista. Toinen painottaa taideteoksen kulttiarvoa, toinen sen näyttelyarvoa. Taiteellinen tuotanto alkaa luomuksista, jotka palvelevat kulttia. - - Taidemuotojen vapautuessa rituaalisidonnaisuudesta tarjoutuu taiteilijoille enemmän tilaisuuksia asettaa tuotteita näytteille. Helposti kuljetettavan muotokuvaveistoksen näyttelykelppoisuus on suurempi kuin mosaiikin tai freskon, jotka olivat sen edeltäjiä. - - Erilaisten teknisten uusintamismenetelmien kehityksen myötä on taideteosten esittämiskelpoisuus lisääntynyt siinä määrin, että määrällinen muutos mainittujen ulottuvuuksien välillä on muuttunut laadulliseksi. - - pääpainon ollessa näyttelyarvossa tulee taideteoksesta luomus, jolla on kokonaan uusia tehtäviä, joista sitä, josta nykyisin olemme tietoisia, nimittäin taiteellista tehtävää, saatetaan myöhemmin pitää satunnaisena. Joka

²⁸ Greenberg itse puolusti taiteen autonomiaa taideteoksen muotoon liittyvien käsitysten pohjalta, Voorhies 2017, 12.

²⁹ On syytä huomioda, että avantgarde-liikkeet eivät muodosta yhtenäistä historiallista jännitettä *l'art pour l'art* -ajattelulle, vaan avantgardististen liikkeiden lähtökohdat ovat niin vallankumouksellisissa, mystisissä, esteettisissä kuin teknologisissa lähtökohdissa, Krauss 1989, 157.

³⁰ Benjamin tosin huomauttaa, että historiallisesti taideteoksen kopioiminen on lähes aina ollut mahdollista esimerkiksi pronssivalamisen tai litografiaan perustuvien tekniikoiden puitteissa, TE, 141.

tapauksessa valokuvaus ja elokuva ovat tällä hetkellä parhaita esimerkkejä näistä uusista tehtävistä. (TE, 147–148.)

Kultti- ja näyttelyarvolla on erilaisia taidetta koskevia tehtäviä, eikä ainoastaan arvon luonne.

Näyttelyarvo mahdollistaa taideteoksen esittämisen suuremmille ihmisjoukoille. Kopio on itsenäisemmässä asemassa suhteessa tilaa ja kopioita on mahdollista levittää myös samanaikaisesti.

Kulttiarvon syrjäytymistä ilmentää valokuvausta koskeva kehitys:

Viimeistä kertaa aura heijastuu vanhojen valokuvien ihmiskasvojen hetkellisesti vangituissa ilmeissä. Juuri tämä tekee niistä niin haikean ja ainutlaatuisen kauniita. Kun ihminen sitten vetäytyy valokuvasta, niin näyttelyarvo syrjäyttää ensi kertaa kulttiarvon. (TE, 149.)

Kun ihmisen aura häviää valokuvasta, näyttelyarvo syrjäyttää Benjaminin mukaan kulttiarvon (TE, 149). Näyttelyarvon syrjäyttäessä kulttiarvon katkeaa myös taideteoksen perinneyhteys (mts. 146).

Perinneyhteyden katkeamisella on yhteys taideteosta koskevan kokemuksen muutokselle:

Alun perin taideteoksen liittäminen perinneyhteyteensä ilmeni kulttina. Vanhimmat taideteokset ovat syntyneet palvellakseen rituaalimenoja, jotka aluksi olivat luonteeltaan maagisia ja sittemmin uskonnollisia. On merkittävää, että tämä taideteoksen auran sidottu olomuoto ei koskaan voi täysin vapautua rituaalisista tehtävistään. Toisin sanoen: aidon taideteoksen ainutkertaisuus perustuu rituaaliin, josta se löysi alkuperäisen ja ensimmäisen käyttöarvonsa. Tämä kytkentä voi olla kaukana menneisyydessä, mutta silti se on tunnistettavissa maallistuneena rituaalina kauneuskultin kaikkien paikallisimmissakin muodoissa. (TE, 146–147.)

Elokuva ja valokuvaus edustavat Benjaminille näyttelyarvon ilmentämää historiallista muutosta.

Toisin kuin ”Pienessä valokuvauksen historiaa”, Benjamin tarkastelee taidetta koskevaa havainnon kokemusta kollektiivisella tasolla, yksilöhavainnon sijaan. Tällöin Benjamin laajentaa auran käsitettä koskemaan taiteen historiallista muutosta myös yhteiskunnallisella tasolla. Taideteoksen alkuperäisyyden ero kopioon on keskeisesti taideteoksen paikassa:

Jopa täydellisimmästä uusinnoksesta jää uupumaan eräs seikka: taideteoksen tässä ja nyt – sen ainutkertainen olemassaolo juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee – Tämä ainutkertainen olemassaolo on kuitenkin ratkaisevalla tavalla muovannut teoksen historiallista kohtaloa. Tähän kuuluvat ne muutokset, jotka se on vuosien kuluessa joutunut kokemaan fyysisessä rakenteessaan, samoin ne vaihtelevat omistussuhteet, joiden kohteeksi se on saattanut joutua. – Alkuperäisteoksen tässä ja nyt muodostaa ennakoedellytyksen aitouden käsitteelle. (TE, 142.)

Kopion itsenäisyys ilmenee teosta koskevilla tilallisilla mahdollisuuksilla. Kopio mahdollistaa, että katedraalinkin voi tulla ”vastaanottajaa puolitiehen vastaan”. Kun teos ei ole enää sidottu paikkaansa ja hetkeensä, tällä on myös merkitys teoksen ”aitoudelle” (TE, 143). Benjamin määrittelee tämän sekä materiaalisesti että historiallisesti:

Esineen aitous käsittää kaiken sen, mikä on välitettävissä esineen syntymisestä lähtien, sen materiaalisesta olemassaolosta sen historialliseen todistusarvoon saakka. Koska jälkimmäinen perustuu edelliselle, niin uusintamistapahtumassa, jossa aineellinen kesto lakkaa merkitsemästä, myös esineeseen liittyvä historiallinen todistusaines joutuu kyseenalaiseksi. Ja se, mikä varsinaisesti tällä tavalla joutuu kyseenalaiseksi, on itse esineen arvovalta. (TE, 143–144.)

Teoksen alkuperäisyyttä koskeva muutos voidaan tiivistää auran käsitteeseen:

Se mikä tässä prosessissa katoaa, voidaan tiivistää käsitteeksi ”aura” ja todeta: taideteoksen aura kärsii teknisen uusintamisen aikakaudella. Prosessi on oireellinen ja sen merkitys ulottuu taiteen alueen ulkopuolelle. Yleistäen voisi sanoa, että uusintamistekniikka irrottaa jäljennöksen perinneyhteydestään (TE, 144.)

Kun teos irrotetaan omasta ympäristöstään, sillä on myös merkitys teoksen vastaanottajan kannalta:

Mahdollistaessaan jäljennökselle tulon puolitiehen vastaan vastaanottajaa hänen omassa ympäristössään, se tekee uusintamisen kohteen jälleen ajankohtaiseksi (TE, 144.)

Veli-Matti Saarisen mukaan alkuperäisen ja kopion välinen ero perustuu teoksen ja katsojan väliselle etäisyydelle. Kopion merkityksellisyys vastaanottajalle perustuu mahdollisuuteen tuoda kuva mahdollisimman lähelle (Saarinen V-M 2011, 115). Ero kopion ja alkuperäisteoksen välillä katkaisee kulttiarvoa edustavan teoksen perinneyhteyden ja perinneyhteys korvautuu elokuvaa koskevilla uusilla sosiaalisilla merkityksillä. Perinne kuuluu osaksi auran piirrettä, joka katoaa auran tavoin taideteoksen kopioinnin mahdollisuuden myötä (TE, 144).

Benjamin antaa ”Taideteos-esseessä” kuitenkin kaksi erilaista auran määritelmää. Näistä ensimmäinen on luonteeltaan taideteoksen ja vastaanottajan välistä etäisyyttä luonnehtiva aura. Tämä Benjamin nimittää luontoon sovellettavaksi auraksi. Tämä koskee taideteoksen tilallista etäisyyttä. Toinen aura on historialliseen materiaaliin viittaava aura, jonka rappeutumisen syyt johtuvat yhteiskunnallisista mullistuksista sekä tätä kautta tapahtuvista ihmisen havaintoa koskevista muutoksista. Historialliseen materiaaliin viittavan auran rappioon on Benjaminin mukaan kaksi sosiaalista syytä. Näistä ensimmäinen on ihmisjoukkojen halu tuoda esineitä ja asioita ”tilan ja inhimillisen sisällön suhteen lähemmäksi”. (TE, 145.) Tästä seuraa toinen syy, mainitun halun tapa tehdä ero alkuperäisen teoksen ja kopion välillä merkityksettömäksi (mts. 145–146)

Merkityksettömyys näkyy Benjaminin mukaan myös ihmisen havainnossa. Lehdessä tai elokuvakatsauksessa nähty kuva eroaa kuvasta, jonka paljas silmä näkee. Paljaan silmän havaitsema kohde on ainutkertainen, kun kuvan katsominen on toistettavissa. Ihmisen havainto kuitenkin käsittää nämä havainnot samankaltaisesti. Muutoksessa on Benjaminin mukaan positiiviset

puolensa. Kuvat muokkaavat Benjaminin mukaan ihmisjoukkojen suhdetta todellisuuteen erityisenä tapahtumana, jolla on myös mahdollisuutensa ajattelun ja havainnoimisen tavoille. (TE, 146.)

Benjaminille elokuvan merkitys perustuu ”Pienen valokuvauksen historian” tapaan kuvien yleiseen luonteeseen. Elokuvan ansio taidemuotona ja siihen liittyvinä teknisinä ominaisuuksina on Benjaminin mukaan yleisön kyvyssä eläytyä elokuvakameran tarjoamaan näkökulmaan. Elokuvan ansiosta ihminen toimii Benjaminin mukaan kameran edessä koko ”elollista olentoaan” hyväksikäyttäen, joka häivyttää ruumiin fyysisen olemuksen. Ihminen joutuu luopumaan omasta aurastaan, joka on sidottu elokuvan tallentaman hetken läsnäoloon (TE, 152–153).

Elokuva mahdollistaa taidemuotona omalaatuisen sosiaalisen tapahtumansa, johon liittyvät yleisön kriittinen asenne ja nautinto. Kriittisen asenteen takia taidetta koskevat vastaanottotottumukset muuttuvat Benjaminin mukaan laajemminkin (TE, 158). Maalaustaide ei enää houkuttele väkijoukkoja samalla tavalla kuin vielä 1800-luvulla, vaan uusi maalaustaide aiheuttaa vastahakoisuutta (mts. 158–159). Benjaminin mukaan esimerkiksi surrealismiin suhtaudutaan ”takapajuisesti” (mts. 159). Benjaminin mukaan elokuvan taiteellinen arvo perustuu sen kykyyn rikastuttaa ihmisen huomiokykyä (mts. 159–160).

Uutena taidemuotona elokuvalla on Benjaminin mukaan myös keskeinen yhteys moderniin taiteeseen, etenkin dadaismiin. Sekä elokuvalle että dadaismille tyypillinen kokemuksen piirre on Benjaminin nimittämä käsite, šokkivaikutus (TE, 162). Dadaismin piirissä tämä on luonteeltaan moraalinen, suuttumusta herättävä piirre, elokuvan kohdalla fyysinen piirre (mts. 162–163). Benjaminin mukaan dadaistit onnistuivat tuhoamaan töistään auran dadaistiselle fotomontaasille ominaisella materiaalien käytöllä. Dadaistinen taide tuhoaa auran siihen liittyvällä taiteellisella toiminnalla sekä halveksii vanhoja taiteeseen liittyviä asenteita (mts. 162).

Veli-Matti Saarisen mukaan dadaistisen taiteen ja elokuvan yhteys on, että nämä eivät taiteena mahdollista enää yksilöllistä, pohdiskelevaa asennoitumista taiteeseen. Nämä uudet taiteen muodot, kuten elokuvan leikkaustapa tai dadaistisen runouden ”sanasalaatti” aiheuttavat katsojissa fyysisen šokin (Saarinen V-M 2011, 117). Šokkivaikutus ilmentää ihmiselämää uhkaavia vaaroja sekä ihmisen havaintomekanismeissa tapahtuneita muutoksia, jotka ovat havaittavissa myös suurkaupungin liikenteessä (TE, 173).

Šokkivaikutus ei ole ainoastaan Benjaminin ”Taideteos”-esseessä esiintyvä ajatus modernille ajalle ominaisesta kokemuksen muodosta. Michael W. Jenningsin mukaan jo Benjaminin

proosakokoelmassa *Einbahnstraße* voi nähdä piirteitä tätä koskevista käsityksistä (Jennings 2004, 29–30). Šokkivaikutus on keskeinen käsite myös Benjaminin ”Baudelaire-esseessä”, joka täydentää Benjaminin luonnehtimaa kehitystä koskien ihmisen kokemusmaailman muutoksesta sekä auran kohtalosta. Tämä koskee kysymystä taiteen kulttiarvon kuihtumisesta sekä siten katkeavasta taiteen perinneyhteydestä.

2.4 Aura modernin kokemuksen kriisin indeksinä ja muistin onkaloissa – kokemus, elämys ja auran kaipuu

Runoilija Charles Baudelairin tuotanto toimi keskeisenä inspiraationa Benjaminin *Passagen Werkille*. Baudelairin vaikutus on havaittavissa esimerkiksi Benjaminin kummassakin *Passagen Werkin* lähtökohtia taustoittavissa ”*Exposé*-teksteissä” (Ferris 2008, 115).³¹ Benjamin oli kääntänyt jo 1920-luvun alussa joitakin Baudelairin runoja, jotka julkaistiin vuonna 1923 kääntäjän tehtävää pohtivan esseen ”*Einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*” yhteydessä. Hänen tapansa kehittää *Passagen Werkin* ajatuksia Baudelairin pohjalta tuotti myös kaksi Baudelairin nimeä kantavaa esseetä: ”*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*” (1938) ja tässä alaluvussa käsiteltävä ”Baudelaire-essee” (*Über einige Motive bei Baudelaire*, 1939).³²

Michael W. Jenningsin mukaan Benjamin kiinnostus Baudelairea kohtaan näkyy hänen tavassaan tulkita Baudelairin pohjalta aikansa historialliset ja sosiaaliset muutokset, sen mitä voidaan nimittää ”moderniksi” ajaksi (Jennings 2006, 8.) Modernin voi käsittää kuitenkin aikaan liittyen usealla eri tavalla. Arto Noron mukaan käsitehistorioitsijat ovat löytäneet modernille ainakin kolme eri merkitystä. Näitä kuvaavat erilaiset vastakohtaparit: uusi-vanha, nykyinen-entinen sekä näistä historiallisesti myöhäisin, ohimenevä-ikuinen. Moderni voi olla myös Noron mukaan ”liike”, joka on ensin jotakin uutta, mikä tietää vanhan. Tämän jälkeen se asettuu osaksi nykyisyyttä, joka voi vain viitata menneisyyteen. Lopulta moderni on ohimenevää, joka ei ole enää osa nykyisyyttä, mutta ei oikein menneisyyttäkään. Noron mukaan erityisesti Baudelaire ymmärsi 1860-luvulla modernin esteettisesti tämän kaltaisena liikkeenä. Ohimenevä edusti Baudelairelle materiaalia, johon taiteen tuli Baudelairin elinaikana tarttua. (Noro 1986, 7.)

³¹ Nämä ikään kuin *Passagen Werkin* synopsismaiset käsikirjoitukset Benjamin valmisti Sosiaalisen tutkimuksen instituutille vuosina 1935 ja 1939, Ferris 2008, 115.

³² Adorno eväsi ensimmäiseksi mainitun esseen julkaisemisen Sosiaalisen tutkimuksen instituutin julkaisusarjassa kokonaan, Reiners 1998, 62. Esseen toista versiota Adorno kuitenkin kiitteli Benjaminin tavasta nivota teknologinen kehitys osaksi yksilöllistä kokemusta unohtamisen teemalla, Reiners 2001, 87.

Benjamin jäsentää ”Baudelaire-esseessä” tietynlaista modernin kokemuksen kriisiä, joka ilmenee Baudelairien tuotannossa. Tällä on erityinen yhteys auran yksilöllisen kokemuksen näkökulmasta. Tämä näkyy esimerkiksi Benjaminin tavassa kehittää Baudelairien *flâneur*-hahmon suhdetta väkijoukkoihin kaupunkitilassa (Ferris 2008, 127). Tähän liittyy myös Benjaminin esseessä tekemä erottelu kahden vastakkaisen kokemuksen muodon välillä. Näistä toinen on arkielämälle ominaisen kokemuksen (*Erlebnis*), toinen historiaan ja aikaan sidoksissa oleva kokemuksen (*Erfahrung*) muoto (Ferris 2008, 127).³³

Erottelun pohja on saksan kielisen filosofian traditiossa, jonka piirissä kokemus (*Erfahrung*) on ymmärretty S. Brent Platen mukaan ajallisesti jatkuvana ja perinteeseen sidottuna kokemuksena. Elämys (*Erlebnis*) taas on välitön, yksilöllinen kokemus. Platen mukaan uuskantilaiset ja empiristiset koulukunnat näkivät kokemuksen *Erfahrungin* tarkoittamassa mielessä. Platen mukaan tämä tapa korostaa kokemuksen ulkoisia aistiärsyksiä sekä kokemuksen käsitteellistä pohdintaa, jotka muodostavat yksilöllisesti sisäisen kokemuksen. Kokemuksen elämyksenä ymmärsivät Platen mukaan esimerkiksi Wilhelm Dilthey sekä Goethesta vaikutteita ottaneet ajattelijat (Plate 2005, 4.)³⁴

Erottelu kokemuksen ja elämyksen välillä esiintyy myös Benjaminin vuosina 1936–1937 kirjoittamassa esseessä ”Tarinankertoja” (*Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskow*), joka tarkastelee venäläiskirjailija Nikolai Leskovin tuotantoa.³⁵ ”Tarinankertoja” auttaa ymmärtämään erityisesti, miten Benjamin ymmärtää ”Taideteos-esseessä” esiintyvän perinteen (*die Tradition*) käsitteen. ”Tarinankertojan” yhteys ”Baudelaire-esseeseen” on Benjamin pyrkimyksessä jäsentää sekä yksilöllisen että kollektiivisen kokemuksen muotoa (Ferris 2008, 111, 127).

Benjaminin ajatus kokemuksesta ilmenee ”Tarinankertojassa” kykynä kertoa tarinoita. Tuo kyky tarkoittaa Benjaminille samaa asiaa kuin kyky vaihtaa kokemuksia. Mainittu kyky on Benjaminin mukaan käymässä hänen aikanaan yhä harvinaisemmaksi (TK, 106–107).³⁶ Tämä kyky muodostaa Benjaminille eron yksilöllisen ja kollektiivisen kokemuksen välillä. Tarinankerronta itsesään on

³³ Jatkossa viitataan Mika Elon tavoin *Erlebnisiin* elämyksenä ja *Erfahrungiin* kokemuksena, Elo 2005, 173.

³⁴ Benjamin tuo myös itse asian ilmi viitatessaan ”Baudelaire-esseessä” Diltheyn vuonna 1907 ilmestyneeseen teokseen *Das Erlebnis und die Dichtung*, SV, 13. Martin Jayn mukaan sosiaalisen tutkimuksen instituutin jäsenet jakoivat yleisesti näkemyksen, että *Erfahrung* on traditiota koskeva kokemus, jonka historiallinen edistys tuhoaa, Jay 1997, 215.

³⁵ Ilmestynyt suomeksi Benjaminin kirjoitusten kokoelmassa *Keskuspuisto* (suom. & toim. Taneli Viitahuhta & Eetu Viren) nimellä ”Tarinankertoja. Huomioita Nikolai Leskovin tuotannosta.” (suom. Taneli Viitahuhta), TK.

³⁶ Tämäkin on itse asiassa teknisen kehityksen seuraus, kuten elokuvan aiheuttamat muutokset taiteen sosiaaliselle vastaanotolle. Benjaminin mukaan uuden ajan alussa tarinankerronnan väistymiseen vaikuttaa romaanin synty kirjallisuuden muotona. Romaanin synnyn mahdollistaa Benjaminin mukaan taas kirjapainotekniikka, T, 111.

Benjaminin mukaan kokemus ja tarinat yleensä elävät sekä säilyvät suullisen perinteen kautta. Ne kerrotaan yleisöille tai yhteisöille, mutta ne myös säilyvät ja muuttuvat kerrottuina näiden piirissä. (mts. 111.)

Kokemuksen tavoin myös mustilla on ”Baudelaire-esseessä” kaksi erilaista merkitystä. Benjamin muistia koskevat käsitykset muodostuvat Marcel Proustin, filosofi Henri Bergsonin, Sigmund Freudin sekä Freudin oppilaan Theodor Reikin muistia koskevien ajatusten pohjalta. Benjamin käyttää Reikin tekemää erottelua ”muistamiskyvyn”, tiedostamattoman muistin (*Gedächtnis*) sekä Freudin *tajunnan* ja *muistijäljen* kautta tapahtuvan, tiedostetun muistamisen (*Erinnerung*) välillä (SV, 18–19; Elo 2005, 176).³⁷ Erityisesti Benjamin kuitenkin kehittää Proustin tapaa soveltaa Bergsonin puhtaan muistin (*mémoire pure*) käsitettä. Proust soveltaa tätä tuotannossaan omaan tahdosta riippumattoman muistin (*mémoire involontaire*) käsitteeseen (SV, 14–15). Tämän muistin muodon vastakohtaan muodostaa tahdonalainen muisti (mts. 15).

Jo ”Tarinankertojassa” muisti edustaa Benjaminille ”eppistä kykyä” (TK, 121). Muistamiskyky on kykyä samaistua menneisyyden tapahtumiin, tavoittaa ”perinteen ketju”, joka liittää yhteen menneet sukupolvet toisiinsa (mts. 121–122). ”Tarinankertojassa” tahdosta riippumaton muisti muodostaa ”eepisenä muistina” perinteeseen liittyvän, tarinankerronnan muusallisen periaatteen, joka erottaa sen tahdonalaisesta muistamisesta (mts. 122).

Tahdosta riippumaton muisti on sattumanvaraista. Se on Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanisarjan kuuluisan *madelaine*-leivosta koskevan kuvauksen kaltainen muistikokemus, jonka voi laukaista haju tai maku (Elo 2005, 176). Benjamin kommentoi vuonna 1929 Proustia käsittelevässä esseessään ”Proustin kuvasta” (*Zum Bilde Proust*)³⁸ tahdosta riippumattoman muistamisen olevan lähempänä unohtamista kuin muistoksi kutsumista (PK, 68).

Sattumanvaraisuuteen liittyy merkityksellisyys, koska jo joku lähes unohdettu asia palautuu mieleen. Kulttien, seremonioiden ja juhlien merkitys perustuu Benjaminin mukaan Proustin tuotannossa ajatukseen, että ne poistavat vastakohtaisuuden tahdonalaisen ja tahdosta riippumattoman muistelun välillä (mts. 17–18). Yksilöllinen kokemus yhtyy yksilöllisten menneisyyden sisältöjen myötä kollektiiviseen menneisyyteen (mts. 17). Tällöin Benjaminin

³⁷ Reikin tekemälle erottelulle perustana on Freudin kuuluisa essee ”Mielihyväperiaatteen tuolla puolen” (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920). Benjaminin tapaa yhdistää Freudin, Reikin ja Proustin muistia koskevia käsitteitä erottelee tarkemmin, Elo 2005, 173–180.

³⁸ Raija Sirosen suomennos on ilmestynyt osana Benjaminin kirjoitusten kokoelmaa *Messiaanisen sirpaleita* (toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen), PK.

mukaan myöskään tahdosta riippumaton muisti ja tahdonalainen muisti eivät ole toisensa poissulkevia asioita (mts. 18).

”Taideteos-esseessä” esiintyvä šokin käsite saa ”Baudelaire-esseessä” toisenlaisen merkityksensä. Tämä on Baudelairin tuotannolle ominainen, modernin aikakauden elämyksen piirre (Elo 2005, 172; SV, 27). Benjamin käyttää ”Baudelaire-esseessä” šokin käsitettä eri termein tekemättä selkeää eroa näiden välillä. Mika Elon mukaan šokki pyrkii kuitenkin kuvaamaan kokemuksen yleisiä historiallisia ehtoja (Elo 2005, 178).³⁹ Šokkikokemus (*Chockerfahrung*), perustuu ärsykkeisiin, jotka ruokkivat subjektin hajaantumista sekä subjektin suhdetta ihmisjoukkojen samankaltaisuuteen. Šokki on kokemuksena tyypillinen suurkaupunkitalle, joka on ihmisjoukkoineen luonteeltaan kiihkeätempoinen, ärsykkeiden täyttämä, yksitoikkoinen ympäristö (Reiners 1998, 88).

Šokki toimii käsitteenä Benjaminille kokemuksen ja elämyksen toisistaan erottavana piirteenä. Mitä suurempi on ”šokkimomentin” osuus yksittäisissä tapahtumissa ja mitä enemmän yksilön tajunta pyrkii torjumaan šokin, sitä vähemmän nämä piirteet sopivat kokemuksen piirteiksi ja sitä paremmin elämyksen käsitteeseen (SV, 22, 24). Luonteeltaan šokki on silmänräpäyksessä tapahtuva lumous (mts. 38).

Šokkia ja muistia Benjamin soveltaa Baudelairin ja Edgar Allan Poen tuotannon kautta rakennetulla *flâneurin* hahmolla (SV 45, 97) Tämä on Benjaminin käyttämänä käsitteenä tietynlainen metafora, jolla Benjamin pyrkii erottelemaan kokemuksen ja elämyksen välisiä piirteitä. *Flâneur* ei ole Benjaminin mukaan tavallinen väkijoukossa kulkeva ihminen, vaan *flâneur* on luonteeltaan erityinen, rauhaton ja joutilas tarkkailija (mts. 45, 47). *Flâneurin* hahmoon ei päde suurkaupunkitalan ihmisjoukkojen nopeatempoisuus ja kiire (mts. 47).

Flâneurin ohella Benjamin käyttää ”Baudelaire-esseessä” myös kahta vastaavanlaista arkkityyppiä jäsentäessään šokin suhdetta kokemukseen ja elämykseen. Näistä toinen on liukuhihnalla työskentelevän työläisen hahmo. Benjaminin mukaan liukuhihnalla työskentelevän työntekijä kokemus työstä vastaa elokuvan aiheuttamaa šokkikokemusta. Liukuhihnalla tapahtuvan tuotannon rytmi on Benjaminin mukaan luonteeltaan samanlainen kuin elokuvan katselukokemuksen havainnoimisen perusta. Liukuhinnan tuotantorytmi on tietynlainen šokkien sarja (SV, 52.) Benjamin perustelee väitteensä esimerkiksi sillä, että työläisen työn tulokset, eli valmistettavat

³⁹ Benjamin käyttää ilmaisuja šokin kokeminen (*Erfahrung des Chokcs*), šokin vastaanotto (*Chokrezeption*), šokin torjunta (*Chockabwehr*) ja šokkielämys (*Chokerlebnis*), Elo 2005, 178; SV, 21.

tuotteet, tulevat valmiiksi työläisen tahdosta riippumatta (mts. 53).⁴⁰ Työläisen liukuhihnalla saama šokki on vastaavanlainen kuin *flâneurin* väkijoukossa saama ”elämys” (mts. 56).

Flâneurin ja työläisen ohella Benjamin käyttää kolmantena sosiaalisen elämän arkkityyppinä uhkapelurin, ”vetelehtijän” hahmoa, jonka Benjamin on ammentanut *flâneurin* tavoin Baudelairen tuotannosta.⁴¹ Uhkapelurin yhteys työläiseen liittyy käden liikkeisiin. Tuotantolinjalla sekä ranskalaisen *baccarati*-pelin uhkapelierässä (*coupissa*) kädet toistavat liikkeet täsmällisesti (SV, 56–57). Pelissä käden liikkeet ovat toistuvia, mutta yksittäisinä eristettyjä muista ruumiin liikkeistä. Toistuvina liikkeinä ne edustavat Benjaminille liikkeitä ”vailla sisältöä” (mts. 57). Tavassa, jolla Benjamin tulkitsee Baudelairen kuvaamaa pelurin hahmoa, on keskeistä pelurin kokemus pelistä. Tämä liittyy pelaajan mielentilaan (pelihimoon), minkä takia pelaaja ei saavuta pelaamisesta kokemusta (mts. 59–60). Peliin kohdistuva toive toimii esimerkkinä toiveiden kokemuksellisesta järjestyksestä:

Mitä kauemmas ajalliseen etäisyyteen toive kurkottuu, sitä enemmän on aihetta toivoa sen täyttymistä. Kuitenkin se, mikä johtaa ajalliseen etäisyyteen, on kokemus, joka täyttää ja jäsentää sen. Siksi täytetty toive on kokemukselle suotu kruunu. Kansanomaisessa symboliikassa avaruudellinen etäisyys saattaa astua ajallisen etäisyyden tilalle; siksi avaruuden loputtomaan kaukaisuuteen syöksyvä tähdenlento on tullut täytetyn toiveen vertauskuvaksi. (SV, 60.)

Kokemuksella ja elämyksellä on Benjaminin käyttämän uhkapelaajaa käsittelevän esimerkin kohdalla ero. Myös saavuttamaton toive voi olla kokemus. Elämykseen liittyy mainittu kesto, joka periytyy Bergsonilta (*la durée*). Benjaminin mukaan tämä näkyy Baudelairen tuotannossa aikaan kohdistuvana pitkävetisyytenä (SV, 63–64). Michael W. Jenningsin mukaan keston luonteella on Benjaminin ajattelussa yhteys havaintoon, tietynlaisena syvyytenä. Havainnossa ovat läsnä myös menneisyyttä koskevat muistot, jotka yhtyvät tulevaisuuden ennakkointiin. Kestoa määrittää ajallistilallinen rytmi, jossa kesto määräytyy aina uudella tavalla (Benjamin 2006, 276).⁴²

Martin Jayn mukaan ”Taideteos-esseessä” esiintyvä kulttiarvon käsite on yhteydessä ”Baudelaire-esseessä” esiintyvään Baudelairen tuotannosta peräisin olevaan vastaavuuksien (*correspondances*) käsitteeseen (Jay 1997, 210). Tunnetuimpana ajatus vastaavuuksista esiintyy Baudelairen *Pahan kukat* -kokoelmansa (*Les Fleurs du mal*, 1857) runossa ”Vastaavuuksia”.⁴³ Käsite kuvaa, miten ihmisten aistihavainnot, elämykset, moraaliset tuntemukset löytävt suhteensa luontoon

⁴⁰ Benjamin perustelee tämän tulkinnallaan Marxin *Pääomasta*, SV, 97.

⁴¹ Esimerkiksi *Pahan kukkien* runo ”Peli” (*Le Jeu*) ilmentää pelurin hahmoa, Baudelaire 2011, 296–297.

⁴² Kääntäjän huomautus, Benjamin 2006, 276.

⁴³ Ranskaksi ”Correspondances”, Baudelaire 2011, 28–29.

vastaavuuksien verkostona. Luonto on täynnä hieroglyfejä, joiden keskinäisiä suhteita runoilija tulkitsee. Luonnon ala ei rajoitu Baudelairelle ainoastaan fyysiseen luontoon ja kaikkeuteen, vaan myös perisynnin alaiseen ihmisluontoon sekä turmeltuneeseen luontoon (Kostamo 2000, 139).

Kokemus ja elämys yhdessä muodostavat Kia Lindroosin mukaan ”Baudelaire-esseessä” aikakäsityksen, joka on luonteeltaan tyhjä ja homogeeninen tila. Se on ikävystyneen aika, johon liittyy surumielisyyden tunne. Tätä aikaa kuvaa Baudelairen tuotannosta kumpuava ilmaisu *spleen*. Lindroosin mukaan *spleen* on tietynlaista odottamista, kaipuuta menneisyyteen tai halua tulevaan (Lindroos 1996, 49.) Baudelaire-suomentaja Antti Nylénin mukaan *spleen* on Baudelairen termi tuskalliselle tyytymättömyydelle ja kyvyttömyydelle sekä myös *Pahan kukkien* ”Spleen et Idéal”-osioon viittaava ilmaisu (Nylén 2001, 355).

Perustuen Benjaminin vuonna 1922 *Pahan kukkien* ”Spleen et Idéal” -osioon tekemiin muistiinpanoihin, Michael W. Jennings tulkitsee, ettei Benjamin ajatellut *spleenille* ominaisen surumielisyyden edustavan yleistä kaupunkitilaa koskevaa melankoliaa tai pahantuulisuutta (Jennings 2006, 2–3). Jenningsin mukaan Benjamin näkee *spleenin* perustana ihmishavainnon tuottamille tuntemuksille (mts.3–4). Havainto ja tunteet tuottavat tietynlaisia melankolisia kuvia mielen sisäisesti ja vastaavuuksien -käsitteen kaltaisesti (mts.4). *Spleen* on erityisen tarkkailijan, *flâneurin*, tunteiden ja havainnon välisen vuoropuhelun perustana syntyvä suhde. Tämä myös selittää Baudelairen *Pahan kukkien* osion ”Spleen et Idéal” (Suom. ”Raskasmielisyys ja ihanne”) nimeä. *Flâneurin* erityisyys havaitsijana tekee hahmosta aina potentiaalisen runoilijan.

Spleen on ajan tarkoittamassa mielessä Benjaminin sanoin ”esineellistynyttä” ja tahdosta riippumattoman muistin tavoin ”historiatonta” (SV, 71). Tämän takia tajunta on kuitenkin havainnoille ja šokeille alttiimpi (mts. 71–72). *Spleeniin* liittyvän surumielisyyden ja historiattomuuden takia *flâneurin* havainto ja kokemus koskevat myös auraa sekä perinteen käsitettä. *Spleen* liittyy Benjaminin mukaan Bergsonin keston käsitteeseen, siten että *spleen* on etääntymistä historiasta ja *flâneurin* mahdottomuutta kytkeä itsensä traditioon (mts. 72–73).

Flâneurin hahmo ymmärtää jollain tavoin tämän mahdottomuuden ja kokee tästä surumielisyyttä:

Kestolle, joka on eristetty kuolemasta, on ominaista ornamentin huono loputtomuus. Se sulkee pois mahdollisuuden kytkeä itsensä traditioon. Se on sellaisen elämyksen perikuva, joka tepastelee ylpeänä kokemuksen lainavaatteissa. Kauhulla raskasmielinen näkee Maan vaipuvan takaisin pelkkään luonnontilaan. Esihistorian henkäyskään ei värise sen läpi. Eikä aura. (SV,73.)

Benjaminin tekemä erottelu kahden eri muistamisen ja kokemuksen muodon välillä on keskeinen siksi, että Benjamin kuvaa tällä subjektiivisen kokemuksen suhdetta auraan. Näin hän arvioi myös modernin kokemuksen yleisiä ennakkoehtoja. Se, mikä samaistetaan kokemukseen ei ole Benjaminin mukaan kokemus sen perinnettä koskevassa mielessä, vaan elämys ”kokemuksen lainavaatteissa” (SV, 73.) Kuitenkin vaikka aura rappeutuisi teknologisen kehityksen myötä, ei tämä tee auran tavoittamista historiallisesti mahdottomaksi. Tämä on mahdollista kuvien kautta:

Jos niitä tahdottomasta muistista kotoisin olevia mielteitä, jotka pyrkivät ryhmittymään tarkastelun kohteen ympärille, kutsutaan niiden auraksi, niin tarkastelun esineen aura vastaa kokemusta, joka erottuu käyttöesineestä harjoituksena. Kameraan ja myöhempiin vastaaviin kojeisiin rakennetut menetelmät laajentavat tahdonalaisen muistin kenttää; ne tekevät mahdolliseksi tapahtuman kuvan ja äänen vangitsemisen, milloin tahansa kojeiden avulla. (SV, 75.)

Valokuvauksella ja kopioimisen mahdollistamalla tekniikalla on yhteys auraan ja tämän tavoittamiseen tahdonalaisen muistamisen kautta. Kopioinnin mahdollistamien tekniikoiden ja valokuvien kautta tapahtuva tahdonalainen muisteleminen kuitenkin typistää Benjaminin mukaan mielikuvituksen liikkuma-aluetta. Valokuvat mahdollistavat erilaisten toiveiden kohdistamisen, koska ne edustavat tietyllä tapaa ihmismuistin arkistoa. (SV, 76.)

Benjamin käsittelee valokuvan ja maalauksen eroa lainaten Paul Valérya, joka vertaa taideteoksen kokemista kukkaan. Sen merkitys ”päiväjärjestyksessä” ei myöskään tyhjenny sen tarjoamaan sisältöön ja sen vaikutuksesta muisti ei kykene vapautumaan (SV, 76–78). Maalaus antaa Benjaminin mukaan jotakin, mitä silmä ei voi nähdä tarpeekseen. Se toteuttaa ja ruokkii herkeämättömästi alkuperäistä. Valokuva tarjoaa ainoastaan toteutumattoman toiveen. Valokuva on väline tyydyttämään teoksen näkemiseen kohdistuva halu toteutumattomana toiveena, kun teos ei ole havaittavissa. Kun maalaustaide antaa silmälle jotain, mitä se ei voi kyllikseen lakata katsomasta, niin valokuva tyydyttää tämän halun, kuten vesi janon. (mts. 78.)

Tahdosta riippumattoman muistin syvyyksistä tulevat muistikuvat voidaan Benjaminin mukaan käsittää siten, että niillä on aura. Benjaminin mukaan valokuvauksella on auran kohtalon kannalta ratkaiseva rooli ”auran tuhoutumisessa”, koska valokuva tyydyttää toteutumattoman toiveen. Kokemus aurasta edellyttää Benjaminin mukaan, että toiveeseen ja sen kohdistamiin kasvoihin vastataan. (SV, 79.)

Auran ”tuhoutuminen” on ”Baudelaire-esseen” mukaan muutos havainnoimisen ja muistamisen tavoissa. Chiel van den Akkerin mukaan muutos koskee vastaanottajien kykyä keskittyä

taideteokseen (van den Akker 2016, 47–48). ”Baudelaire-esseessä” Benjamin määrittelee ”Hashismuistiinpanojensa” tapaan auran piirteeksi havaittavuuden, viitaten varhaisromantiikan runoilijaan Novalikseen. Havaittavuutta kuvaava kriteeri merkitsee Novalikselle tarkkaavaisuutta (SV, 79):

Havaittavuus, josta hän näin puhuu [Havaittavuus on tarkkaavaisuutta], ei ole mitään muuta kuin aura. Auran kokemus perustuu siten ihmisyyhteiskunnassa tavanomaisen reagoitavan laajentamiseen ihmisen suhteisiin elottomiin olioihin tai luontoon. Nähty tai nähdyksi itsensä uskova iskee katseen takaisin. Ilmiön auran kokeminen tarkoittaa sitä, että se varustetaan kyvyllä vastata katseeseen. Tahdottoman muistin löydökset vastaavat sitä. (Ne ovat muuten ainutlaatuisia: ne putoavat pois muistista, joka yrittää omaksua ne itseensä. Sillä tavoin ne tukevat sitä auran käsitettä, joka sisältää ”ainutlaatuisen kaukaisuuden ilmiöön”. Tämän määrittelyn pyrkimyksenä on ilmiön kulttiluonteen tekeminen läpinäkyväksi. Olennaisessa mielessä kaukaista on luoksepääsemättömyys: itse asiassa luoksepääsemättömyys on kulttikuvan pääominaisuus.). (SV, 79–81.)

Benjamin mukaan katse on varustamiskyky, joka toimii runouden lähdepisteenä. Olion kyky vastata katseeseen vetää olion kaukaisuuteen, herättää luonnon, johdattaa runoilijan takaisin uneen.

Benjamin lainaa kirjailija Karl Krausia ja toteaa myös sanoilla olevan aura: ”Mitä lähempää sanaan katsoo, sitä kauempaa se katsoo takaisin” (SV, 79). Aura on jollain tavoin aina saavuttamaton, Benjaminin sanoin ”luoksepääsemätön” (mts. 81).

Benjaminin mukaan unet ovat paikkoja, jossa nähdyllä ja näkijällä ei ole eroa (SV, 81). Unet mahdollistavat kuvien tavoin, että kykenemme näkemään jonkin jo näkemämme, kuten *spleenin* kaipuun perinteeseen. Benjamin lainaa Proustia:

”Jotkut, jotka rakastavat salaisuuksia, rohkenevat toivoa, että olioihin jää jotakin niistä katseista, jotka joskus lepäsivät niissä.” (Sittenkin kyky vastata.) He ovat sitä mieltä, että muistomerkit ja kuvat tulevat esiin vain sen hellän harson läpi, jonka niin monien ihailijoiden rakkaus ja hartaus on vuosisatojen mittaan kutonut niiden ylle. Tämä hourekuva”, päättää Proust välttelevästi, ”muuttuisi todeksi, jos se koskisi ainoaa yksilön käsillä olevaa todellisuutta, nimittäin hänen tunnemaailmaansa.” (SV, 81.)

Unissa jo nähty ja koettu voivat vastata kohdistetun katseeseen esittämään toiveeseen. Benjaminin mukaan Baudelairin runous pyrkii ilmaisemaan ihmiskatsetta, jolla ei ole kykyä vastata katseeseen. Lyyristä runoutta, johon on piirtynyt auran tuho (SV, 82.) Suurkaupunkitilassa silmä dominoi korvaan nähden ihmiselämää ja ihmisten keskinäisiä suhteita (mts. 85, 87). Silmän katsetta ei luonnehdi varhaisen valokuvan tapainen tapa katsoa kaukaisuuteen, vaan suurkaupunki-ihmisen katse on luonteeltaan ”suojeleva” (mts. 87).

Esseen viimeisessä luvussa Benjamin viittaa Baudelairin julkaisemattomaan proosakatelmaan nimeltä *Kadonnut sädekehä*, joka muistuttaa auraan liittyvää etymologiaa:

- - irtosi sädekehä päästäni ja putosi kadun mutaan. Minulla ei ollut rohkeutta nostaa sitä. Sanoin itselleni, että on vähemmän tuskallista menettää arvomerkkinsä kuin antaa murskata luunsa. - - Nyt voin liikkua *incognito*, tehdä huonoja tekoja ja harrastaa ilkeyttä kuten tavallinen kuolevainen. - - Sitä paitsi arvokkuus pitkästyttää minua. Ja sitten minua huvittaa ajatella, että joku huono runoilija nostaa sen ja ottaa sen arvelematta omaksi koristukseksi. Tehdä joku onnelliseksi! Mikään ei ole minusta sen hienompaa! Ja vielä niin, että saan samalla nauraa! (SV, 90–91.)

Benjamin kommentoi erikseen edeltävää lainausta siten, ettei näiden kirjoittaja ole *flâneur*.

Benjamin pitää Baudelairen muistiinpanon synnyn mahdollisuutena ”patogeenistä” šokkia.

Baudelairea edustaakin Benjaminille tietynlaista traagista hahmoa. Baudelaire ei ole *flâneur*, mutta ”väkijoukon mahdollisuus”, johon ”*flâneur* olisi ihastunut” (SV, 91.) Baudelaire on runoilijana tarkkailija menneen ja muutoksen välissä

Hän [Baudelaire] on kuvaillut hinnan, jolla modernisuuden tunne on saavutettavissa: auran tuhoamisen šokkielämyksessä. Tähän tuhoutumiseen sopeutuminen tuli hänelle kalliiksi. Se on kuitenkin hänen runoutensa laki. Se sijaitsee toisen keisarikunnan taivaalla kuin ”tähtikuvio ilman atmosfääriä”. (SV, 92.)

Flâneur on metafora kokemuksen moderneille mahdollisuuksille. Moderni suurkaupunkitilan ihminen haikailee menneisyyteen, toisaalta nykyisyyteen, toisaalta hänen kokemuksensa altistuu jatkuville šokeille (SV, 71–72). Tämän takia *flâneurin* elämää ilmentää pikemminkin elämyksellisyys kuin perinteeseen sidoksissa oleva kokemus (mts. 22, 24). Ihmismuistilla on kuitenkin mahdollisuus myös kulttiarvon kaltaiselle taidekokemukselle muistin kautta (mts. 17). Benjamin ei arvota eroa tahdonalaisen ja tahdosta riippumattoman muistin välillä, eikä myöskään kokemuksen ja elämyksen välistä eroa. Kultissa ja seremoniassa Benjaminin mukaan esimerkiksi yhdistyvät niin kollektiiviset kuin yksilöllisen elämän sisällöt (mts. 17–18). ”Baudelaire-esseessä” aura luonnehtii ihmisen havaintoa ja kokemusta koskevaa historiallista muutosta (mts. 78). Tekniikan mahdollisuudet kuten valokuvaus kykenevät tyydyttämään kaipuun menneeseen ja auraan (mts. 77). Baudelaire ilmentää Benjaminille modernina ihmisenä mahdollisuutta sanoutua irti *Spleenistä*. Toisaalta haikailusta kokemuksen perään, toisaalta elämyksen taipumuksesta altistua šokkivaikutuksille. Päästää Baudelairen tavoin sädekehä päästään. (SV, 90–91.)

3 Benjaminin ajattelun perintö – alkuperäisyys, messiaanisuus, politiikka

3.1 Autenttisuuden jargoni ja alkuperäisyyden myytti – Adornon yritys puolustaa taiteen autonomiaa

Benjaminin tuotantoa julkaistiin hänen kuolemansa jälkeen uudelleen Saksassa Adornon toimittamana vuonna 1955 (Ferris 2008, 136). Adornoa avusti Benjaminin ensimmäisten kirjoitusten ja kirjeiden toimitustyössä Gershom Scholem (Jay 1997, 198). Tämän toimitustyön pohjalta Benjaminia julkaistiin englanniksi ensi kerran vuonna 1968 Hannah Arendtin toimittamana (Ferris 2008, 137).

Adornolla ja hänen vaimollaan Gretelillä oli merkittävä vaikutus Benjaminin ensimmäisen englannin kielisen reseptiovaiheen kannalta (Elo 2005, 261). Adornoa on kuitenkin arvosteltu Benjaminin tulkinnan ohjaamisesta sekä Benjaminin mustamaalaamisesta. Martin Jayn mukaan on kuitenkin pitkälti Adornon ansiota, että Benjaminin kirjoitukset saivat ylipäättään huomiota. Hän myös korostaa, että Adorno ei sinänsä ei kiistänyt Benjaminin ainutlaatuisuutta kirjoittajana (Jay 1997, 198–199).

Adornon ja Benjaminin välinen ero voidaan ilmaista Karen S. Feldmanin sanoin siinä, ettei Benjamin ollut Adornolle tarpeeksi dialektinen. Feldmanin mukaan Adorno suhtautui kriittisesti Benjaminin historiakäsitykseen, käsityksiin elokuvasta sekä taiteen autonomiasta (Feldman 2011, 336–337). Benjaminin ja Adornon tavat tulkita Marxia aiheuttivat myös erimielisyyksiä. Adorno suhtautui esimerkiksi ”Baudelaire-esseen” ensimmäiseen versioon ”*Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*” (1937–1938) jyrkän kriittisesti. Kritiikki koski Benjamin tapaa tarkastella Baudelairen tuotantoa osana Marxin yhteiskuntamuodostuman päällysrakennetta, ottamatta kantaa perustan ja päällysrakenteen koskevaan suhteeseen (Agamben 2007a, 127–128).

Adorno syytti Benjaminia vulgaarimarxilaisuudesta, koska Benjamin ei Marxin ja Hegelin tavoin ymmärtänyt ristiriitojen suhdetta yhteiskuntaan tai tuotantotapoihin totaliteettina (Agamben 2007a 128–129, 131).⁴⁴ He myös ymmärsivät eri tavoin Marxin tavarafetismin luonteen sekä tämän merkityksen yksilötietoisuudelle (Jay 1997, 181). Feldmanin mukaan ”Taideteos-essee” sekä Benjaminin varhaisempi Baudelairea käsittelevä essee ilmentävät Adornon tulkintaa Benjaminin

⁴⁴ Missä määrin Marx itse tarkasteli yhteiskuntaa tai tuotantotapoja käsitteidensä ja ajatustensa mukaan kokonaisvaltaisesti, on herättänyt Marx-kommentoiissa epäilyksiä ja debattia, Heiskanen 2016, 281. Martin Jayn mukaan Adornon ja Benjaminin Marx-tulkintoille yhteistä on kriittisyys Marxin käsityksiin ihmisestä itsessään tuottavana olentona. Tämä johtuu fasismin tavasta käyttää työvoimaa luonnon riistoon, Jay 1997, 57.

ajattelun suurimmasta puutteesta. Kummassakaan esseessä ei ole dialektisille teorioille ominaista mallia, jossa havaittava materiaali ja yksilötajunta ovat suhteessa keskenään (Feldman 2011, 349).

Mainitsin johdannossa, että auraa on perinteisesti tulkittu autenttisuuden synonyyminä (van den Akker 2016, 44). Adornon taidefilosofiassa aurasta muodostuukin autenttisuutta koskeva ”myytti”. Adorno siis tulkitsee auraa autenttisuuden synonyyminä, mutta pitää ajatusta taideteoksen autenttisuudesta myös mahdottomana. Pyrin seuraavaksi osoittamaan, että Adornon tulkinta auraa koskevasta autenttisuudesta on ensiksikin motivoitunut. Toiseksi pyrin osoittamaan, että Adornon muodostama tulkinta ei ole Benjaminin käyttämän kielen ja käsitteiden yhteydessä ongelmaton.

Kuten kävi ilmi, Adornoa arvosteltiin elinaikanaan valikoivasta tavasta tulkita Benjaminia. Kun saksalainen vasemmisto löysi Benjaminin tuotannon uudelleen Adornoa epäiltiin Sosiaalisen tutkimuksen instituutin varojen käyttämisestä Benjaminin julkaisemattoman tuotannon siihen puoleen, joka sopi yhteen Adornon omien ajatusten kanssa (Rosen 2004, 42–43). Tämän takia joudun tuomaan tässä alaluvussa esille joitain piirteitä, jotka erottavat perustavasti Adornon ja Benjaminin taidefilosofisia käsityksiä. Koska Adornolla on ollut Benjaminin reseptiohistorian kannalta merkittävä rooli, hänen tulkintansa on saattanut ohjata myös auran käsittämistä autenttisuuden synonyyminä (Elo 2005, 261; van den Akker 2016, 44).

Adornon taiteenfilosofiselle ajattelulle ominaista on, että hänen on vaikea hyväksyä taideteosta yksilöllisen identiteetin ilmentäjänä (Osborne 2008, 27). Adorno hyväksyy ainoastaan sellaiset esteettiset muodot, joita yksittäiset subjektit kykenevät täyttämään kokemuksellisilla sisällöillään, ilman tukeutumista traditioihin tai konventioihin, metafysiisiin, sosiologisiin tai esteettistä muotoa koskeviin ehtoihin (Kotkavirta 1999b, 47). Taideteoksen kokemisen kannalta katsojan kokemuksen yksilöllisyys on Adornolle kollektiivisesti jaettuja kokemuksia merkitsevämpää (mts. 48).

Yksilöllisyys muodostaa näin ilmiselvän jännitteen Benjaminin elokuvaa koskeville käsityksillä. Benjaminin ajattelee, että elokuva rikastuttaa ihmisen huomiokykyä, mutta tämä koskee ihmisjoukkoja (TE, 146).

Karen S. Feldmanin mukaan ”Taideteos-essée” ja aura symboloivat Adornolle taiteen autonomisuuden historiallista loppua ja miten taiteesta tulee politiikan instrumentti (Feldman 2011, 337). Adorno suhtautuu erityisen kriittisesti Benjaminin tapaan kytkeä taiteen suhde politiikkaan elokuvan ja elokuvayleisön kautta (mts. 338–339). Adorno ja Max Horkheimer ajattelevat *Valistuksen dialektiikassa* elokuvan muuttuvan äänielokuvan kehityksen myötä tuotteeksi, joka lamauttaa ihmisen mielikuvituksen ja omaehtoisuuden sekä hämärtää rajaa elokuvan esittämän ja

todellisen maailman välillä (Horkheimer & Adorno 2008, 169–170).⁴⁵ Adorno myös kritisoi Benjaminin tekemää erottelu kultti- ja näyttelyarvon sekä alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä. Omaan yksilölliseen taidekokemukseen viitaten Adorno ajattelee, että mikä tahansa yleisölle tarkoitettu teos on aina jäljennös, koska teos on useamman tajunnan kohde (Feldman 2011, 340). *Esteettisessä teoriassa* Adorno käyttää esimerkkinään tästä luolamaalausta (Adorno 2006, 86).

Adorno tulkitsee auran ”katoamisen” johtuvan teknisen kehityksen myötä syntyvistä kaavamaisista ja teknistä säännönmukaisuuksista, jotka muuttavat taideteosta koskevaa kokemusta.

Tämänkaltaisen esimerkki on gramfonin kuuntelu kotioiloissa äänilevyiltä (Gibson & Rubin 2002, 7.) Karen S. Feldmanin mukaan Adorno tulkitsee auran olevan kulttiesine, joka on irrotettu täysin sosiaalisista, hyötyyn perustuvista käyttöyhteyksistään, kuten politiikasta ja propagandasta. Aura edustaa hänelle käsitettä, joka paikantaa taiteen uskonnollisen luonteen ja taiteen autonomisuuden haihtumisen yhteiskunnassa (Feldman 2011, 341).

Aurasta muodostuu kuitenkin oma myyttinsä, käsite vailla sisältöä. Eksistentiaalifilosofiaa kritisoivassa kirjassaan *The Jargon of Authenticity* (*Jargon der Eigentlichkeit: Zur deutschen Ideologie*, 1964) Adorno liittää auran maagisena ilmentymänä yhteen kirjansa kritiikin kohteena olevan eksistentiaalistien ”jargonin” (*Jargon*) kanssa. Tämä kritiikki kohdistuu eksistentiaalistien tapaan käyttää kieltä koskien yksilöllistä merkityksen muodostusta sekä vapauden tarvetta. Eksistentiaalistien käyttämä kieli käsitteineen mystifioi Adornon mukaan kielen ja kielen välittämän sisällön välisen suhteen (Schroyer 1973, xii.) Adorno vastustaa eksistentiaalisille ominaisia käsitteellisiä maailmoja, jotka pyrkivät luomaan vaihtoehdon subjektin vieraantuneisuutta kuvaavalle kokemukselle. Adornon mukaan nämä maailmat eivät ole yhtään sen todenmukaisempia kuin vallitseva aktuaalisuus (Kotkavirta 1999b, 61).

Adornon mukaan aurassa on kyse samankaltaisesta mystifioinnista. Aura edustaa Adornolle taideteosta koskevaa ideaalia, jolta puuttuu aktuaalinen muoto (Schroyer 1973, xiii). Adorno ei suoraan käytä auraa synonyyminä autenttisuudelle, mutta hänen mukaansa käsitteellä on yhteys eksistentiaalistisen filosofian ajatuksille koskien alkuperäisempää elämänfilosofiaa. Adornolle aura on metafora termeille, jotka tuottavat ”autenttisuuden jargonin” (Adorno 2009, 6).⁴⁶ Tämänkaltaiset

⁴⁵ Toisaalta Jürgen Habermasin mukaan Benjaminin ”Historian teesien” kritiikki historianfilosofista edistysajattelua kohtaan vaikutti *Valistuksen dialektiikan* teemoihin, Habermas 2008, 57.

⁴⁶ ”Autenttisuuden jargoni” perustuu Ilona Reinersin suomennosratkaisuun, Reiners 2001, 167.

termit ja käsitteet hämärtävät Adornon mukaan ajattelevan subjektin suhdetta kieleen, jonka seurauksena on filosofian oliota kuvaavien käsitysten ja merkitysten liioitteleminen (mts. 8–9).

Adornon mukaan aura ei tyhjenny teoksen ominaisuuteen olla ”tässä ja nyt”, vaan se viittaa tosiasiallisuutensa yli. Se on iskulause taiteen ”vaihtoprosessia kuvaavalle imagolle” (Adorno 2006, 106–107, 169). Adornon mukaan aura ”hylkää” modernin taiteen. Vetäytyessään ”tuttujen asioiden maailmasta” se suosii massakulttuurin tuotteita, joihin liittyy ”hyödyn periaate”. Adornon mukaan taide ei kykene enää olemaan ideologiasta vapaata. Taideteoksen kopioimisen mahdollisuuden myötä taide välineellistyy keskeiseksi massojen hallintaan perustuvaksi välineeksi niin sosialistiselle yhteiskunnalle kuin natsi-Saksan fasistiselle politiikalle. (mts.127.)

Adornolle edistyksellistä taidetta edustaa se, mitä hän nimittää radikaaliksi moderniksi taiteeksi. Tämän kaltaisella taiteelle taideteoksen ilmentämää ideaa tärkeämpää on teosten muotokieli eli ”ilmaisun termi”, joka kieltäytyy samankaltaisuudesta suhteessa toisiin taideteoksiin (Adorno 2006, 215). Adornolle taideteosten muoto on teosten ilmaisemaa sisältöä tärkeämpää. Erityisesti musiikki edustaa Adornolle taidemuotoa, joka vastustaa Benjaminin tekemää jaottelua auran taian ja kopioimisen mahdollisuuden välillä (mts. 515). Adornon ja Benjaminin käsitykset modernin taiteen ihanteista poikkeavat oleellisesti toisistaan. Adornolle modernin taiteen ideaalia edusti ekspressionismi ja wieniläinen modernismi, erityisesti itävaltalaisäveltäjä Arnold Schönbergin tuotanto (Kotkavirta 1999b, 63). Benjaminille taas surrealismi, konstruktivismi ja symbolismi (Kotkavirta 1999b, 63; Kotkavirta & Sironen 1986, 20).

Kuten kävi edellä ilmi, Adornon ja Benjaminin taiteenfilosofiaa koskevan ajattelun välinen ero näkyy keskeisesti taiteen yhteiskunnallista autonomisuutta koskevassa kysymyksessä. Adornon keskeneräinen päätyö *Esteettinen teoria* (*Ästhetische Theorie*, 1970) on yritys puolustaa taiteen autonomisuutta aikana, jolloin ideaali taiteen autonomisuudesta ei ole enää mahdollinen (Kotkavirta 1999b, 62). *Esteettisen teorian* lähtökohtana on myös purkaa estetiikkaan historiaan liittyviä käsitteitä ja merkityksiä modernin taiteen kontekstissa (Reiners 1999, 120). Benjamin taas vastustaa ”Taideteos-esseessä” taiteen autonomisuutta puolustanutta *l’art pour l’art* -liikettä jyrkästi (TE, 147, 167). Benjamin oli kirjoittanut jo vuonna 1929 ”Surrealismi-esseessään”, että *l’art pour l’art* ei ole tarkoitettu otettavaksi kirjaimellisesti, vaan ”lähes aina lippuna, jonka alla purjehtivaa lastia ei voi vielä ilmoittaa tullattavaksi, sillä siltä puuttuu nimi” (SUR, 96).⁴⁷

⁴⁷ Esseen tarkkaa nimi on kokonaisuudessaan ”Surrealismi. Viimeisin tuokiokuva eurooppalaisesta älymystöstä.” (*Der Surrealismus, Die Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, 1929) ja se on julkaistu Taneli Viitahuhdan

Aura edustaa Adornolle jännitettä vanhan ja uuden taiteen välillä, joka mystifioi kadonneena lumeena vanhan taiteen epämääräisenä käsitteenä vailla sisältöä. Adorno vaatii, että moderni taide painottaisi teollistumisesta tai teknologisesta kehityksestä seuraavaa taidetta koskevaa muutosta välttämällä tuotantoa ja vastustamalla ”ajan henkeä” (Adorno 2006, 86–87). Adorno ajattelee modernin taiteen olevan voimaton taistelemaan sosiaalisen elämän kannalta ratkaisevien tekijöiden puolesta sekä kykenemättömänä ilmaisemaan ihmiselämän historiallisia mahdollisuuksia (Osbourne 1990, 24).

Peter Osbornen mukaan Adorno vastustaa esimerkiksi avantgarde-taidetta, koska hänen mukaansa avantgarde pitää taidetta koskevaa tekniikkaa itsetarkoituksellisenä (Osborne 1990, 42–43). Taide kykenee kritisoimaan itseään, mutta tämä kohdistuu ainoastaan taiteen materiaalisiin kysymyksiin, joita taide ei kykene ratkaisemaan (mts.32). Adornon taidekäsitteessä taideteos ei voi tulla tyhjentävästi ymmärretyksi, eikä myöskään ”elää” omasta käsitteellisyydestään (mts. 32–33).

Kuten toin edellä ilmi, Adorno pitää auraa itsetarkoituksellisenä, tyhjänä sisältönä. Eli käsitteenä, joka tuottaa autenttisuutta koskevaa jargonia (Adorno 2009, 6). Saksaksi Adorno nimittää autenttisuutta sanalla *Eigentlichkeit*. Benjamin ei tätä sanaa ”Taideteos-esseessä” käytä. Hän tekee eron taideteoksen ainutkertaisuuden (*Einmaligkeit*), ainutkertaisen luonteen (*empirischen Einmaligkeit*), aitouden käsitteen (*der Begriff der Echtheit*), sekä autenttisuuden (*der authentischen*) välillä. Benjamin erikseen huomauttaa autenttisuuskäsitteen (*des Begriffs des Authentischen*) saavan taiteen maallistuessa kulttiarvon sijan (TE, 168; KW3, 475).

Alkuperäisyyden ymmärtämistä hankaloittaa englannin kielisen Benjaminia koskevan kommentaarikirjallisuuden tapa käyttää käännöstä *authenticity*.⁴⁸ Benjamin käyttää ”Taideteos-esseessä” alkuperäisyydestä saksaksi useita ilmaisuja, mutta käyttää saksan kielen termiä *authentisch* ainoastaan yhdessä yhteydessä, kahdesti (TE, 168). Kirjoittaessaan alkuperäisyydestä Benjamin käyttää niin suomeksi kuin englanniksi hankalasti kääntyvää sanaa *Echtheit* (KW3, 480.) Tällä Benjamin tarkoittaa taideteoksen ainutkertaista olemassaoloa juuri siinä paikassa, jossa teos sijaitsee. Tämä muodostaa ”ennakkoedellytyksen” aitouden käsitteelle (TE, 142).

Saksan kielisten kommentaarien joukossa ei ole yksimielisyyttä, miksi Benjamin käyttää *Echtheit*in käsitettä (Lindner 2006b, 236). Burkhardt Lindner tulkitsee, että *Echtheit* ei liity teoksen

suomentamana osana Benjaminin kirjoitusten kokoelmaa *Keskuspuisto* (toim. Taneli Viitahuhta & Eetu Viren), SUR. Viittaan esseeseen jatkossa tässä tutkielmassa ”Surrealismi-eseenä”.

⁴⁸ Näin auraa tulkitsee esimerkiksi David S. Ferris, Ferris 2008, 105.

havaittavuuteen, vaan pikemminkin kuvaa taideteoksen käsitettä koskevaa historiallista muutosta (mts. 237). Benjaminin tapaa käyttää saksaksi useita ainutkertaisuuteen ja autenttisuuteen viittaavia termejä ilmentää ”Taideteos-esseen” kahdeksas alaviite:

Sitä mukaan, kun kuvan kulttiarvoa maallistetaan, tulevat sen ainutkertaisuudesta [*Einmaligkeit*] esitetyt ajatukset yhä epämääräisemmiksi. Kun kuvan luoja tai hänen taiteellinen panoksensa aletaan nähdä yhä selvemmin, niin vastaanottajan tietoisuudesta häviää yhä enemmän kulttikuvan voimien ainutkertainen [*empirischen Einmaligkeit*] luonne. Toisin ei aivan kokonaan: aitouden käsite [*der Begriff der Echtheit*] ei merkitse koskaan pelkästään autenttisuutta [*der authentischen*], vaan sillä on laajempiakin tavoitteita. - - Tästä huolimatta autenttisuuskäsite [*des Begriffs des Authentischen*] säilyy taidetutkimuksessa yksiselitteisenä ja saa taiteen maallistuessa kulttiarvon sijan (TE, 168.)⁴⁹

Benjamin ei jäsennä tai ilmennä, mitä autenttisuus hänelle tarkoittaa, vaan toteaa autenttisuuden menettävän kulttiarvon tavoin merkityksensä taiteen maallistuessa (TE, 168). Hän ei käytä ollenkaan termiä *Eigentlichkeit*. Tämä sen sijaan on Martin Heideggerin pääteoksessaan *Oleminen ja aika* (*Sein und Zeit*, 1927) muotoilema käsite.

Käsite esiintyy *Olemisessa ja ajassa* täälläolon (*Dasein*) analytiikkaa ja ymmärtämistä käsittelevissä pykälissä 9 ja 31. *Eigentlichkeit* on yhdyssana, joka on muodostettu sanoista *eigentlich* (”tosiasiallinen”) ja *eigen* (”oma”). *Eigentlichkeit* tarkoittaa siis kutakuinkin olla-jonkin-omaa. Tämä on suomennettu *Olemisessa ja ajassa* ”varsinaisuutena”, jonka vastakohta käsitteenä on ”epävarsinaisuus”, *Uneigentlichkeit*. Varsinaisuus on Heideggerin mukaan määritettyä minäkohtaisuutta, joka epävarsinaisuuden tavoin määrittää yksilöllistä täälläoloa (Heidegger 2000, 67). Varsinaisuus ja epävarsinaisuus ovat siis kaksi erilaista täälläolon (*Dasein*) muotoa (mts. 68). Heideggerin tekemä erottelu koskee kysymystä täälläolon minäkohtaisuudesta (Joensuu 2003, 152). Tähän liittyvät kysymykset yksilön vastuusta sekä yksilöä koskevasta omakohtaisimmasta tai autenttisimmasta olemassaolosta (mts. 135–136; 152).

Filosofian historiassa autenttisuus voi tarkoittaa aitoa, väärentämätöntä, alkuperäistä tai alkuperäisyyttä. Toisaalta se on myös vieraantumisen vastakohta, ”ihminen puhtaasti ihmisenä”, riisuttuna epäaidoista aineksista. Søren Kierkegaardin olemassaolon tasoja kuvaavassa erottelussa autenttisuus edustaa Kierkegaardille uskonnollista olemista (Saarinen E 1995, 244.)⁵⁰

Mielestäni auran ei ole käsitteenä tarkoitus Heideggerin *Eigentlichkeitin* tavoin ottaa taiteen kannalta kantaa kysymykseen, mikä on taiteelle varsinaista tai epävarsinaista. Etenkään, kun

⁴⁹ Saksan kieliset ilmaukset lisätty, KW3, 480.

⁵⁰ Kierkegaardin kaksi muuta olemassaolon tasoa ovat eettinen ja esteettinen, Saarinen E 1995, 244.

Benjamin ei ota kantaa varsinaisesti autenttisuutta koskevaan kysymykseen. Kulttiarvoon liittyvät kysymykset koskevat taideteoksen alkuperäistä arvoa ja taiteen sosiaalishistoriallista merkitystä (TE, 146). Benjamin ei väitä, että kulttiarvon tarkoittama merkitys olisi ihmisen olemassaoloa kuvaava, varsinaisempi suhde taiteeseen. Sen sijaan Benjamin pohtii avoimesti taiteen ja etenkin elokuvan tarjoamia uusia mahdollisuuksia ihmiselämälle (TE 161–163). Jos Benjamin näkisi taiteelle jonkun autenttisuuden piirteen tai jos autenttisuus olisi jokin ideaali mihin pyrkiä, niin autenttisuus voisi aivan yhtä hyvin sijata myös taiteen teknisissä mahdollisuuksissa.

Taiteen kannalta alkuperäisyys tai autenttisuus ei tarkoita välttämättä ainoastaan taideteoksen materiaalisia piirteitä tai sen edustamaa yhteiskunnallista funktiota. Kuten taidekriitikko Rosalind E. Krauss huomauttaa koskien avantgardea, alkuperäisyys ei välttämättä ole hyökkäys tiettyä taiteen historian tuntemaa perinnettä vastaan. Krauss väittää erilaisten avantgarde-liikkeiden perinnön koskevan pikemminkin uuden taiteen synnyttämistä kuin vanhan perinteen täyttä hylkäämistä (Krauss 1989, 157). Esimerkkinä hän käyttää ruudukkoa osana maalaustaidetta, joka esiintyi modernin taiteen piirissä niinkin erilaisten maalaustaiteilijoiden kuin Pablo Picasson, Sol LeWittin, Jasper Johnsin ja Eva Hessen töissä (mts. 157–158).

Mika Hannulan mukaan modernistinen taidekäsitys rakentui taiteen Adornon taidefilosofian ideaalin tavoin autonomisuuden varaan. Modernismi peräänkuulutti muodollista koherenssia, vastusti viihdettä ”tyhjänpäiväisenä” sekä vastahankasi suhteessa taidemarkkinoihin ja ainutkertaisuuden ideaa uhanneeseen teolliseen tuotantoon. Modernismin ideaaleina attribuutteina toimivat totuuden, välineuskollisuuden, omaperäisyyden ja autonomisuuden kaltaiset termit (Hannula 2004, 70).

Modernismilla ja sitä koskevalla keskustelulla on selkeä jännitteensä nykytaiteen ja paikkasidonnaisen taiteen käytäntöihin sekä teemoihin. Angloamerikkalaisessa kontekstissa tätä käsitystä ylläpitivät 1960-luvun loppuun asti Clement Greenberg sekä hänen oppilaansa Michael Fried. Fried yritti vielä vuonna 1967 puolustaa huomionarvoisessa esseessään ”Art and Objecthood” taideteoksen välittömän läsnäolon tapaa sitoa hetkellisesti katsoja havainnoimaansa teokseen. Friedille modernismin ideaalit ihanteiden haastaneiden taiteilijoiden, kuten Donald Juddin ja Robert Smithsonin taiteen suurin edustama uhka oli taidekokemuksen katkonaisuudessa, havainnon keston suhteellisessa hetkellisyydessä, jossa teosta ei koettu muotoa kunnioittavassa syvyydessään. (Voorhies 2017, 12).

Smithson haastoi Friedin paitsi kirjoittamallaan vastineella, niin viemällä taideteoksen paikkaa koskevat kokeilut ”epä-paikkaa” (*non-site*) koskevilla kokeiluillaan (Voorhies 2017, 12–13). Esimerkiksi hänen teoskokonaisuutensa *A Non-Site* (1968) käsitti installaation galleriatilassa, jossa kuusikulmion muotoisen näyttelyteksti viittasi New Jerseyssä sijaitsevaan Pine Barrensin paikkaan (mts. 23).

Peter Bürgerin vuonna 1974 ilmestynyt teos *Theorie der Avantgarde* pyrki teoreettisesti ymmärtämään taidetta laajemmin kuin sisältöä ja muotoa koskevana kiistana. Bürgerin mielestä avantgarde taide pyrki historiallisesti palauttamaan taiteen ja elämän välisen yhteyden materiaalisella tasolla. Kollaasiin perustuneet työt ja *ready-made* -teokset eivät viitanneet teoksena todellisuuteen, vaan ottivat vallitsevan todellisuuden materiaalina osaksi teoksia (Purhonen 2010, 27.) Tiina Purhosen mukaan Bürgerin ja taidekriitikko Craig Owensin ansiosta avantgardistiset käytännöt nähtiin 1970- ja 1980-lukujen aikana ”toisen toiminnan aiheena” osana taiteellista työskentelyä. Tämä osittain purki taiteen institutionaalisia käytäntöjä, muutti taideteoksen rahallisen arvon luonnetta sekä levitti taiteen arkisiin instituutioihin (mts. 32–33).

Adornon taidefilosofisen ajattelun puutteena voi pitää hänen yksiulotteista tapaansa nähdä taiteen autonomisuus ja siten taiteen yhteiskunnallinen paikka. Adornolle ei tule mieleen, että taiteilijat itse kykenevät määrittämään suhteensa yhteiskuntaan ja täten myös taiteen paikan. Hanna Johansson muistuttaa, että taiteilijat itse kyllästyivät 1960-luvulla ihanteeseen taiteelle varatusta paikasta, joka tuli irrottaa ihmisten elämästä ja todellisuudesta. Tämä tapahtui määrittelemällä elämän ja taiteen välistä suhdetta uudella tavalla sekä taiteilijan työn merkitystä (Johansson 2016, 171).

3.2 Profanaatio ja taiteen messiaaninen kyky – Giorgio Agambenin tulkinta taiteen uskonnollisesta luonteesta

Benjaminin tekemä erottelu näyttely- ja kulttiarvon välillä ilmentää taiteen historiallista muutosta, koskien taiteen ja uskonon välistä suhdetta. Kun näyttelyarvo syrjäyttää kulttiarvon, niin maallistuuko myös taide? Miten käy uskonnollisen taiteen luonteen? Mitä muutos tarkoittaa laajemmin taiteen kannalta yhteiskunnallisesti ja sosiaalisesti? Voiko Benjaminin tekemä erottelu olla jollakin tavoin oleellinen myös nykyisyyden kannalta? Ja miten aura suhteutuu osana historiallista kehitystä?

Veli-Matti Saarisen mukaan kulttiarvolle ominainen rituaalisidonnaisuus tarkoittaa taideteoksen kannalta, että taideteoksen olemassaolo on ollut ensisijaista verrattuna taideteoksen esilläoloon. Kulttiarvoa ilmentävät teokset on saatettu joko pyhittää hengille, tai kuten Benjamin itsekin

mainitsee, jotkut taideteokset ovat saattaneet olla tarkoitettu vain tiettyjen pappien nähtäväksi (Saarinen 2011, 116; TE, 148).

Aura käsitteen on perinteisesti tulkittu ilmentävän miten tekninen kehitys riistää kulttiarvoa ilmentävältä taiteelta teosten kulttiluonteen ja maagisuuden. Plate huomauttaa, että kulttiarvon ja auran osalla tulee nähdä myös taidetta koskeva sosioekonominen historiallinen muutos, mikä koskee taideteoksen tilaa. Modernilla ajalla taide siirtyy kristillisiltä auktoriteeteilta taloudellisille auktoriteeteille ja saa kirkkojen sijaan paikkansa museossa (Plate 2005, 95.) Tämän takia joukkojen halu ja mahdollisuus tuoda lähemmäksi elämän sisältöjä on niin merkittävä (mts. 89; TE 145–147).

Taide tietyllä lailla demokratisoituu. Se ei ole enää instituutionaalisen kirkon tai ylempien luokkien etuoikeus. Benjamin näyttää riemuitsevan tästä kehityksestä. Auran alemmuustilan sosiaalinen merkitys on Benjaminin mukaan kulttuuritradition perinnearvon mitätöitymisessä, jolla on sekä ”destruktiivinen” että ”katartinen” puolensa (TE, 144). Esther Leslien mukaan Benjaminin tavassa vastustaa *l'art pour l'art* -liikettä on kyse esimerkiksi yleisestä asennoitumisesta surrealismia kohtaan. Surrealismi on Leslien mukaan Benjaminille esimerkki taiteesta, joka ylittää käsitteellisiä ja institutionaalisia rajoja taiteen ja muiden käytäntöjen välillä (Leslie 2000, 20).

Giorgio Agamben tulkitsee Benjaminin muotoilemia huomioita ”auran dekadenssista” kapitalismin historian kautta. Agambenin mukaan 1920-luvulla kapitalistinen markkinaprosessi alkoi investoida ihmisruumiiseen ”kauppatavarana”, johon pätivät Marxin vaihtoarvon käsitettä ja massatuotantoa koskevat lait. Agambenin mukaan Benjaminin ja Siegfried Kracauerin kaltaiset kapitalismin kriitikot pyrkivät näkemään kapitalismin kehityksessä myös myönteisen puolen, mikä ilmenisi tiettyinä kapitalistisen tuotantotavan ylittävänä ”profetiatekstinä” (Agamben 1995, 49–50). Markku Koivusalon mukaan Benjaminin ajattelu edustaa Agambenille, ”tulevaa filosofiaa”, maallista messianismia. Kielen kannalta tämä tarkoittaa uutta maailmaa, jonka piirteenä on kielen välityksen ja välitettävän kielen yhdistyminen historiallistavassa kokemuksessa (Koivusalo 2001, 89).

Agambenin mukaan sekularisoitumisen lisäksi on olemassa ilmiö, jota hän nimittää kirjassaan *Profanations (Profonazioni, 2005)* ”profanaatioksi”. Sen sijaan, että pyhä ainoastaan maallistuisi osana ihmisen ja yhteiskuntien historiallista kehittymistä, Agamben kiinnittää huomiota, että se voi saada myös uusia, maallisia muotojaan. Yksi näistä on ihmisen leikin mahdollisuuksissa (Agamben 2007b, 76.) Leikin läheinen yhteys kielessä taiteeseen ja kuvitteluun antaa oikeutuksen nähdä taide leikin kaltaisena inhimillisenä toimintana. Agamben ei pidä mahdottomana, etteikö esimerkiksi tangotanssi voisi kiinnittää ihmistä uskonnon spektaakkeleihin, muistuttamaan riiteistä ja

kokemuksesta koskien pyhää. Tämän takia hän vaatii ”profanaation” ja sekularisoitumisen erottamista. Kumpikin on Agambenin mukaan poliittinen prosessi. Profanaatio on jonkin pyhittämistä ja käyttöön ottamista, jonka seurauksena tämä kohde menettää auransa. Sekularisoituminen on kohteen varsinainen uudelleenaktivointi, jossa tähän kohdistetaan poliittinen valta. Kohde saa uuden käyttöyhteytensä vallan muodossa suhteessa yhteiseen tilaan. Sekularisoimisen ero profanaatioon on, että tämä on luonteeltaan tukahduttavaa. Profanaatio taas on maallisten asioiden pyhittämistä maallisessa muodossaan. (mts. 77.)

Myös Boris Groys tulkitsee Benjaminia Agambenin tulkinnan tapaisesti Benjaminin ”Surrealismi-esseeseen” pohjalta. Groysin mukaan Benjamin ei käsittele taidetta koskevaa muutosta ainoastaan väkijoukkojen psykologian kautta, vaan myös yksilöllisen, ”profaanin valaistumisen” käsitteen kautta (Groys 2002, 38.) ”Surrealismi-esseessä” Benjaminin esittää tämän käsitteen muodostavan pohjan uskonnolliselle valaistumiselle. Profaanin valaistumisen voi saavuttaa Benjaminin mukaan yksinkertaisesti käyttämällä huumeita, mutta kehittyneemmässä mielessä kirjallisuudella ja surrealismin tarjoamalla erityisellä kokemuksella (SUR, 91–92).

Agamben viittaa profanaatiota koskevissa käsityksissään Benjaminin vuonna 1921 kirjoittamaan fragmenttiin ”Kapitalismi uskontona” (*Kapitalismus als Religion*).⁵¹ Hän huomauttaa, että Benjamin ei hyväksy sosiologian klassikko Max Weberin väitettä protestanttisen uskon sekularisoitumisesta, vaan käsittää kehityksen täysin päinvastaisesti uskonnollisena kehitysprosessina (Agamben 2007b, 80). Benjamin viittaakin Weberiin vaatien kapitalismin tarkastelemista uskonnollisena rakenteena, eikä Weberin tavoin uskontoon perustuvana ajatusrakennelmana (KU, 211).

Benjaminin mukaan kapitalismilla on neljä kulttia koskevaa piirrettä. Kapitalismi on kulttiuskonto ilman dogmeja ja teologiaa (KU, 211). Toinen piirre on kultin ”jatkuva kesto”. Kapitalismissa ei Benjaminin mukaan tunnetta arkipäiviä, vaan jokainen päivä on ”juhlapäivä”, jossa tulee suorittaa ”rasittavia palvelusmenoja” (mts. 211–212). Kolmanneksi kapitalismi on kultti, joka ei pyri protestantismin tavoin anteeksiantoon, vaan velallisuuteen (KU, 212). Tämän pohjalta neljäs piirre, jonka Benjamin mainitsee, on Jumalan piiloutuminen. Jumalaan on mahdollisuus tukeutua ainoastaan velallisuuden äärimmäisessä pisteessä (mts. 212–213).

⁵¹ Julkaistu Eetu Virenin suomentamana osana Benjaminin kirjoitusten kokoelmaa *Keskuspuisto* (toim. Taneli Viitahuhta & Eetu Viren), KU.

Kapitalismi tekee Benjaminin mukaan siis uskontona ihmiset niin velallisiksi kuin syyllisyksi. Kapitalismin ja kristinuskon välinen suhde on Benjaminin mukaan kapitalismin suhteessa kristinuskoon, jonka historia nivoutuu kapitalismin historiaan (KU, 213). Benjaminin mainitsee ”Taideteos-esseessä” hieman epämääräisesti tai tarkemmin selittämättä, että taide ei kykene koskaan vapautumaan täysin taiteen alkuperäisestä tehtävästä eli kulttiarvosta taiteen alkuperäisenä käyttöarvona (TE, 146–147). Tällöin kaiken järjen mukaan kapitalismilla on myös kyky uusintaa aura, koska aura on ominainen taideteoksen alkuperäiseen perinneyhteyteen, kulttiin (mts. 146).

Kun kapitalismin historia näyttää korvaavan kristinuskon kulttuurisen luonteen, niin taide näyttää olevan Agambenin Benjamin-tulkinnassa myös mahdollisuus avata ihmiselle pyhää muistuttava kokemus. Tämä piirre voi olla esimerkiksi taiteen yhteiskunnallisessa kritiikissä tai tavassa tarjota kokemus, joka tarjoaa jotain muutakin kuin ”kapitalistisen kultin jatkuva kesto”. Benjamin ei tulkitse, että uskonnon sekularisoitumisen seurauksena olisi suora maallisuus, tai ettei historian kehityksen myötä ihmisen kokemusmaailma kaipaishi myös uskonnon kaltaisia kokemuksia.

Benjamin ei tuotannossaan tee arviota, että kapitalismin tarjoamat kokemukset tai elämykset olisivat millään tavoin vähempi arvoisia kuin perinneyhteyteen sidotut kokemukset. Kuten edellä kävi ilmi, Agambenin mukaan Benjamin pyrkii näkemään kapitalismin kehityksessä myös myönteisen puolensa, joka tarjoaa mahdollisuutensa profetialle (Agamben 1995, 49–50).

Näyttää kuitenkin, että kapitalismin historiallinen kehitys tuottaa enemmän elämyksiä kuin kokemuksia Benjaminin perinteen tarkoittamassa mielessä. Perinne on yhteydessä ensiksikin kollektiiviseen menneisyyteen, sen sisältämiin kultteihin ja seremonioihin (SV, 17). Šokin kokeminen tietynlaisena sattumana on elämykselle ominainen (mts. 22–24). Šokin hahmo on ominainen suurkaupunkitilalle ja siellä kulkevalle ihmisjoukolla (mts. 28–29). Benjamin ajattelee, että suurkaupunkitilaa koskevan kehityksen asioita ovat historiallisesti esimerkiksi tulitikun, puhelimen ja valokuvauksen keksiminen sekä koneellistuminen (mts. 50–52). Näin voidaan myös olettaa, että ylipäättänsä teknologiset innovaatiot sekä tilaa koskevat kehityskulut muuttavat myös inhimillisen kokemuksen luonnetta omassa ajassamme.

Benjamin näyttää olevan ”Baudelaire-esseessä” kiinnostunut kuitenkin eräästä tietynlaisesta kokemuksen mahdollisuudesta. Tämä koskee Benjaminin tulkintaan Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanisarjasta ja Proustin tavasta kehittää tahdosta riippumattoman muistin käsitettään. Benjaminin mukaan Proust onnistuu tuotannossaan yhdistämään yksilöllisen menneisyyden sisällöt kollektiiviseen menneisyyteen, jossa ”kokemus tiukassa mielessä” sijaitsee. Ja tämä tapahtuu

kirjasarjan sisältämissä juhlissa, seremonioissa, ”kulteissa” (SV, 17). Näissä yhdistyvät Benjaminin mukaan erilaiset menneisyyden tasot, jolloin tahdosta riippumaton ja tahdonalainen muistaminen eivät ole enää toistensa vastakohtia (mts. 18). Kahden eri muistamisen tavan sekä kokemuksen ja elämyksen välisen erottelun kannalta tämä tarkoittaisi myös mielestäni näiden välisen erottelun poistamista. Mielestäni Benjamin ennakoi jonkinlaista kokemusta, joka on sekä yksilöllisesti että perinteen tarkoittamassa mielessä kollektiivisesti merkityksellinen.

Platen mukaan Benjamin pyrkii taiteenfilosofisessa ajattelussaan yhdistämään materiaalisen taidekäsityksen aistihavaintoon, yhdistämällä taiteen ja jokapäiväisen elämän. Benjamin on Platen mukaan kiinnostunut eletystä, havaitusta ja koetusta kokemusmaailmasta: luonnon, esineiden ja materian suhteesta sosiaaliselle todellisuudelle (Plate 2005, 22). Jokapäiväisen elämän yksityiskohdilla on Platen mukaan erityinen merkitys Benjaminin käsityksille aistikokemuksesta: hashiksen poltolla, kotikirjastolla, elokuvaan menemisellä, maalausten katsomisella (mts. 23). Tämän perusteella Agambenin tarkoittama profanaatio, kokemus pyhästä, voisi olla Benjaminin ajattelussa avoin hyvinkin erilaisille sisällöille.

3.3 Jacques Rancièren Benjamin-kritiikki - Taide politiikan välineenä ja tekniikka luonnon yhteispelinä

Benjamin ei Taideteos-esseessä” yksiselitteisesti perää taiteelta uskonnollisia kokemuksia, vaan muotoilee käsityksiään koskien myös taiteen poliittisia mahdollisuuksia (TE, 140, 167). Tämä luo perustan filosofi Jacques Rancièren Benjaminia koskevalle kritiikille. Tarkastelen seuraavaksi hänen kritiikkiään, koska Adornon kritiikin tapaan Rancière esittää perustellun kysymyksen siitä, edustaako taide Benjaminin ajattelussa välinettä suhteessa poliittisiin tavoitteisiin? Rancièren tarkastelu on perusteltua myös siksi, että hänen käsityksiään on viime vuosina sovellettu etenkin kriittisen nykytaiteen tapaan tarkastella taiteen ja politiikan välistä suhdetta sekä näyttelykävijän katsojan osallisuudesta ja osallistumisesta. James Voorhies rakentaa esimerkiksi käsityksensä nykytaiteen kriittisyydestä sekä suhteesta politiikkaan Rancièren käsityksiin (Voorhies 2017, 139).

Susanna Lindbergin mukaan Rancière kritisoi Benjaminin tapaa ymmärtää taideteoksen arvon suhteessa taidetta koskevaan tekniikkaan ja tekniikan kykyyn edistää Benjaminin poliittisia päämääriä. (Lindberg 2017, 172). ”Taideteos-esseessä” Benjamin muotoileekin estetiikan politisoimista vastakohtana fasismin tavalle politisoida estetiikka (TE, 145, 167). Rancière ei hyväksy Benjaminin käsitystä kulttiarvosta taiteen alkuperäisenä käyttöarvona, jonka kautta hän

tulkitsi Benjaminin käsityksen taiteen sosiaalisesta luonteesta. Rancièren mukaan Benjaminin tekemä erottelu kultti- ja näyttelyarvon välillä yksinkertaa taidetta koskevat historialliset muutokset, uskonnon sekularisoitumisen sekä taloutta koskevan muutoksen. (Rancière 2005, 103.)

Rancièren omassa ajattelussa esteettisellä ja poliittisella on erityinen suhteensa. Rancière painottaa, että tällä ei ole mitään tekemistä Benjaminin tavalla nähdä ”Taideteos-esseessä” ihmisjoukkojen, taiteen ja politiikan välinen yhteys (Rancière 2005, 13). Rancièren mukaan Benjamin päättelee, että taideteoksen arvo, esteettiset tai poliittiset ominaisuudet olisivat johdettavissa suoraan taideteoksen teknisistä ominaisuuksista. (Rancière 2005, 31).

Yhteiskunta rakentuu laajassa mielessä Rancièren ajattelussa niin sanotusta poliisijärjestyksestä, joka pitää sisällään yhteiskuntaa koskevan vallankäytön ja lainsäädännön ja luo perustaa yhteiskuntaelämän sosiaaliselle järjestykselle (Voorhies 2017, 140). Poliisi on Rancièrelle luonteeltaan neutraali käsite, jolla hän ei niinkään viittaa poliisiin väkivallan monopolia pitävänä yhteiskunnallisena instituutiona, vaan laajempaa lainvaltaa ja yhteiskunnan kokonaisuutta ylläpitävänä koneistona (Tuomikoski 2017, 18–19). Poliisijärjestys päättää Rancièren mukaan yhteiskunnassa eron yksityisten ja julkisten asioiden välillä sekä näyttää lain tarkoittamassa mielessä kullekin yhteiskunnallisen paikkansa (mts. 19).

Poliisijärjestys antaa Rancièren ajattelussa asioille ja yksilöille yhteiskunnassa oman paikkansa ja aikansa, mutta myös määrittää erilaisten yksilöiden mahdollisuuksia osallistua ja kokea yhteiskunta. Tämä on Rancièren ajattelussa luonteeltaan ”aistista”. Rancièren käsite aistisen jako (*partage du sensible*) tarkoittaa aistisia itsestäänselvyksiä, jotka määrittävät kokemusta maailmasta sekä sitä halkovia jakolinjoja. Yksilöt jakavat maailman yhdessä aistein, mutta tämä jako jakaa myös siihen osallistuvat yksilöt. Yksilöiden osallisuuteen jakamisessa vaikuttaa myös poliisijärjestys. Kaikki eivät osallistu jakamiseen, jonka takia tasa-arvo on aina suhteellista. (Tuomikoski 2017, 20.)

Rancièrelle poliittinen tapahtuma on luonteeltaan poliisijärjestyksen sekoittava tapahtuma. Tässä mainittu aistisen jako tapahtuu uudelleen siten, että jaon piiriin ulkopuolella olevat osattomat saavat osansa. Tätä kautta toteutuu myös symbolinen tasa-arvo (Tuomikoski 2017, 21). Rancière vastustaa omassa poliittisessa ajattelussa konsensuspolitiikkaa sekä ajatusta, että kaikkia tyydyttävä ratkaisu olisi mahdollinen. Hän on kiinnostunut yksilöä koskevien yhteiskunnallisten mahdollisuuksien ehdoista, jotka määrittävät pohjimmiltaan yksilön kokemusta yhteiskunnasta ja maailmasta. Tämän takia politiikan edellytys Rancièren ajattelussa on esimielisyyks (mécontentement). (mts. 22.)

Taiteen kannalta keskeistä on, että Rancièren ajattelussa poliittinen aktivismi ja taiteen representaatiot kytkeytyvät luontevasti yhteen uutta poliittista järjestystä vaativaan toimintaan luonteeltaan ”aistisina” (Voorhies 2017, 142). Poliittinen tapahtuma tuo poliittiselle näyttämölle paitsi vallitsevan epätasa-arvon, niin jotakin, jota vanhassa yhteiskuntajärjestyksessä ei ollut olemassa (Tuomikoski 2017, 22, 25). Tällöin myös taiteen tarjoamilla representaatioilla mediumista riippumatta on merkityksensä eri yksilöiden tietoisuudelle (Voorhies 2017, 142). Poliittinen tapahtuma muuttaa poliisijärjestystä tai ei, mutta osana tätä tasa-arvon todentamiseen liittyvää prosessia syntyy poliittinen subjekti. Tätä prosessia Rancière nimittää subjektiksi tulemisena (*subjectivation*) (mts. 28). Poliittinen tapahtuma rakentaa identiteettiä uuteen suuntaan esimerkiksi tietoisuudella omasta paikasta ja asemasta yhteiskunnassa, ohjaten kohti uusia päämääriä (mts. 29).

Eräs Rancièren ja Benjaminin välinen ero on siinä, että Rancièren ajattelussa politiikka edeltää esteettistä kokemusta. Rancièren ajattelussa esteettisellä ja politiikalla on merkityksellinen suhteensa. Poliittinen valta määräytyy aina ruumiillisena ja aistein koettavana. Poliittinen erimielisyys koskee aistisen jakoa ja siten politiikassa on aina kyse aistimellisuutta koskevista puutteista (Tuomikoski 2017, 29). Rancièrelle emansipaatio tarkoittaa mahdollisuutta jollekin ja joillekin, ja siten myös kysymys emansipaatiosta on ruumiillinen ja aistimellinen (mts. 30).

”Taideteos-esseen” perusteella Benjamin käsitys politiikasta tuntuu jossain määrin perustuvan fasismin vastustamiseen asettamalla tämän ainoaksi vaihtoehdoksi proletariaatin ideologisia tavoitteita ohjaavat päämäärät (TE, 140, 167). Benjamin selkeästi ajattelee, että teknologia ja erilaiset ”tekniikat” muuttavat ihmisen aistijärjestelmää (TE, 162–163). Tämä on Susanna Lindbergin mukaan Rancièrelle hankala ajatus, koska politiikka ja estetiikkaa koskevat muutokset palautetaan tällöin tekniikkaan. Lindbergin mukaan Rancière vierastaa ajatusta, että tekniikka toimisi maailman aistimellisuuden perustana. Lindbergin mukaan Rancière ajattelee, että tekniikka otetaan käyttöön, kun jonkin esteettisen merkityksen ilmaiseminen edellyttää sitä. (Lindberg 2017, 171.)

Mainitsin alaluvussa 2.3, että Benjamin itse oli tyytyväisin ”Taideteos-esseen” toiseen versioon (Leslie 2000, 130). Esseän toisella versiolla on esseän kanonisoituun versioon nähden tämän luvun teemojen kannalta keskeinen ero. Aleksi Lohtaja ja Taneli Viitahuhta ovat huomioineet toisen ja kolmannen version keskeiseksi eroksi Benjaminin tavan korostaa toisessa versiossa teknisen

kehityksen mahdollistamaa taiteen poliittista merkitystä (Lohtaja & Viitahuhta 2017, 40).⁵² Lohtaja ja Viitahuhta mainitsevat toisen version painostusten selittävän eri tavalla Benjaminin käsitystä uusien taidemuotojen merkityksistä sosiaaliselle elämälle ja taiteen poliittisille mahdollisuuksille (mts. 48). He pitävät erityisesti toisen version kuudetta lukua merkityksellisenä, jossa Benjamin tekee käsite-erottelun kanonisoidussa versiossa esiintymättömien käsitteiden, ensimmäisen tekniikan (*ersten Technik*) ja toisen tekniikan (*zweiten Technik*) välillä (mts.41). Viitahuhdan ja Lohtajan mukaan toinen versio korostaa taidetta koskevan teknisen kehityksen poliittista merkitystä (mts. 40). Käyn läpi seuraavaksi mainittua käsite-erottelua, koska tätä kautta avautuu myös uudenlainen näkökulma Rancièren esittämään kritiikkiin.

Ensimmäiseen ja toiseen tekniikkaan liittyy kanonisoidun version tapaan myös toisessa versiossa erottelu kultti- ja näyttelyarvon välillä. Toisessa versiossa Benjamin asettaa kulttiarvon tehtäväksi olla ”magian väline”. Kulttiarvon kaltaisen uskonnollisen taiteen taiteellinen arvo ymmärretään historiallisesti myöhemmin kuin sen varsinaisessa käyttöyhteydessä osana kulttimenoja. Näyttelyarvolla on sen sijaan ”taiteellinen tehtävä”, joka on rituaalisille tai maagisille tehtäville vastakkainen. Erityisenä ”taiteellisena tehtävänä” Benjamin antaa taiteelle yhteiskunnallisesti ratkaisevan tehtävän. Taiteen tulee harjaantua ”luonnon ja ihmiskunnan yhteispeliin”. Ensimmäisen ja toisen tekniikan ero käsitteinä perustuu siihen, miten nämä tekniikat asettavat ”ihmisen peliin”. Magian luonnehtimassa taiteessa ensimmäinen tekniikka panee ihmisen ”peliin uhrina”, kun toinen tekniikka välttää tätä. Ensimmäisen tekniikan alkuperänä on taiteen rituaalisuus, toisen tekniikan alkuperänä leikki. Toista tekniikkaa ilmentää Benjaminin mukaan esimerkiksi mahdollisuus kauko-ohjattavista lentokoneista, jotka eivät tarvitse lainkaan miehistöä. (TTE, 29.)

Niin ensimmäisellä kuin toisella tekniikalla on oma tapansa kytkeytyä osaksi taidetta, mutta näiden välinen ero on tekniikoiden erilaisissa suhteissa luontoon. Ensimmäinen tekniikka perustuu luonnonhallintaan, toinen tekniikka mainittuun luonnon ja ihmiskunnan yhteispeliin. Se on tehtävä, johon taiteen tulee harjaantua. Benjaminin mukaan elokuvasta tulee esimerkiksi sen välineistön ansiosta merkityksellisempi taidemuoto. Tämä näkyy siinä, miten elokuva harjoittaa mainittua tehtävää koskien ihmisen havainnon ja reagoimisen muotoja. (TTE, 29.)

⁵² Miika Luoto on suomentanut toisen version luvun VI, joka ei sisälly ensimmäiseen eikä kolmanteen versioon ollenkaan. Luodon suomennos on ilmestynyt Taideyliopiston julkaisemassa *IssueX*-lehdessä 3/2014, TTE. Eetu Viren on suomentanut artikkelin toisen version alaviitteen, joka on ilmestynyt Benjaminin kirjoitusten kokoelmassa *Keskuspuisto* (Suom. & Toim. Taneli Viitahuhta & Eetu Viren) nimellä ”Luokkatietoisuudesta”, L.

Lohtajan ja Viitahuhdan mukaan elokuva toimii esimerkkinä erosta ensimmäisen ja toisen tekniikan välillä, kehittämällä ihmisen havainto- ja reaktiokykyä, harjaannuttamalla yhteispeliin sekä muodostaen taiteelle sosiaalisia merkityksiä (Lohtaja & Viitahuhta 2017, 41; TTE, 29). Yhteispelin onnistuvuus riippuu kuitenkin Esther Leslien mukaan loppujen lopuksi siitä, millä tavalla ihminen käyttää tekniikkaa (Leslie 2000, 161).

Leslie korostaa myös toisessa versiossa esiintyvien *Schein* ja *Spiel* sanojen merkitystä osana Benjaminin tekniikkaa koskevaa jaottelua. (Leslie 2002, 132). Leslien mukaan *Schein* ja *Spiel* muodostavat kultti- ja näyttelyarvon kaltaisen vastakohtaparin, joka koskee eroa taideteoksen tekijän ja tarkkailijan välillä. Nämä eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois (mts. 143). Leslien mukaan *Schein* eli lume koskee kulttiarvoa ja taideteoksen ”auraattista” havainnoimisen tapaa. Auran katoava kauneus on kuin lumetta. Kun lumeen, taideteoksen läsnäolo lakkaa, niin se lakkaa olemasta myös kaunista (mts. 144).

Näyttelyarvo ja *Spiel* eli yhteispeli luovat tilan leikille, *Spielraumille*. Auran kuihtuminen muodostaa Leslien mukaan uuden tilan ja myös erilaisen auraattisen suhteen objektiin. Elokuvan tapauksessa leikki esimerkiksi perustuu siihen, että lume on mahdollista esittää täysin yhdennäköisesti (Leslie 2000, 144.) Elokuvan kyky välittää mahdollisia maailmoja, utopioita edustaa sille ominaista leikin mahdollisuutta. Leslien mukaan leikin tapa kuvitella mahdollisuuksia on tämän takia lumeelle vastakkainen. Lume on kulttiarvon tavoin sidottuna vallinneeseen perinteeseen (mts. 145.) Elokuvalla siis avaa leikin kautta myös uudenlaisen suhteen maailmaan välittämällä sitä koskevia uusia mahdollisuuksia.

Benjaminin tapa käsittää taiteen ja tekniikan välinen suhde ei voi perustua pelkästään taiteen teknisten ominaisuuksien affektiiviseen voimaan, vaan kysymykseen ihmisen tavasta käyttää tekniikkaa. Leslien mukaan Benjaminin käsitys tekniikasta perustuu Georg Lukácsin käsityksiin. Lukács käsittää Hegelin ajattelun pohjalta, että on olemassa kaksi luontoa: luonnonlakien, prosessien ja sääntöjen mukainen luonto sekä inhimillisen kulttuurin muodostama kulttuurinen ja taloudellinen, ”toinen luonto.” Benjamin käsittää tämän ”ensimmäisen luonnon” kosmisena, staattisena, ei-sosiaalisena ja historiattomana. Toista luontoa Benjamin käyttää Leslien mukaan kuten Lukács, mutta ymmärtää inhimillisen käytön avaavan uuden yhteyden luontoon. Leslien mukaan luonnolla ja tekniikalla ei ole Benjaminille perustavaa eroa. Luonto on luonteeltaan tekninen siinä mielessä, että teknologia syntyy ihmisen historian ja sosiaalisen todellisuuden tuloksena, asettuen aina osaksi luontoa. (Leslie 2000, 91.)

Myös Benjaminin ”Historian teeseissä edustama” edistyskriittisyys ilmentää mielestäni Benjaminin varauksellista suhdetta tekniikkaan. Esimerkiksi edistyshistorialliseen ajatteluun ja positivistiseen tieteeseen liittyvä Benjaminin ajan sosialidemokraattinen käsitys työstä johtaa Benjaminin mukaan luonnon riistoon (HK, 184–185).⁵³ Leslien mukaan Benjamin on kiinnostunut eniten taideteoksista, jotka sijoittuvat osaksi kolmea hänen aikansa kehityslinjaa. Nämä ilmentävät muutosta yhteiskunnallisessa perustassa, ennakoivat tekniikan edistyksellisiä mahdollisuuksia sekä ennakoivat taidetta osaksi laajempaa teknologista muutosta. Leslien mukaan esimerkiksi dadaistien pyrkimys aiheuttaa järjestämissään esityksissään tietynkaltaisia reaktioita on esimerkki tämänkaltaisesta taiteesta. (Leslie 2000, 137.)

Benjaminin edistyskriittisessä ajattelussa ilmeistä on hänen fasismin vastaisuuteensa. ”Taideteos-eseen” kanonisoidun version epilogissa Benjamin näkee fasismin taipumuksella estetisoida politiikkaa sekä ihmiskunnan tekniikkaa koskevalla suhteella tietyn yhteyden, sodankäynnin. Poliitiikan estetisoinnista ilmentää Benjaminin mukaan ihmisjoukkojen halu ilmaista itseään, johon fasismi tarjoaa mahdollisuuden elokuvan tallentamalla väkijoukkospektaakkeleilla (TE, 165, 173). Elokuvan sosiaalisia mahdollisuuksia voidaan käyttää myös yhteispelin kannalta väärin. Epilogissa Benjamin ilmaisee ihmisen vulgaarin suhteen tekniikkaan ilmenevän sodankäyntinä. Vulgaari suhde tulee ilmi paitsi estetiikan politisoinnin huipentumana, niin myös teknisten valmiuksien käyttöönoton maksimointina (TE, 165). Benjamin nimittää imperialistista sotaa ”teknologian kapinaksi”, joka vahingoittaa ihmisainesta, koska ”tälle teknologialle” ei ole tarjottu tarpeeksi luonnonmateriaalia (mts. 166). Tätä kautta syntyvät kaasupommit pyyhkivät Benjaminin mukaan auran olemattomiin aivan uudella tavalla (mts. 166–167). Kysymys tekniikasta ja tekniikan ja luonnon välisestä suhteesta koskee siis ihmiskunnan perustavaa kohtaloa, ihmiskunnan auraa.

Benjamin ei mielestäni ymmärrä taiteen ja tekniikan välistä suhdetta pelkästään välineenä suhteessa oman poliittisen ajattelun päämääriin. Kysymys on riippuvainen siitä, miten ihminen käyttää tekniikkaa ja miten tätä kautta määrittäyty ihmisen suhde myös inhimillisen kulttuurin ulkopuolelle, luontoon (TTE, 28). Benjamin on mielestäni kiinnostunut ensisijaisesti kysymyksestä, miten taiteen ja tekniikan välinen suhde luo ihmiselämän mahdollisuuksia. Taide on pikemminkin toisen version perusteella väline totuttaa ihmisten yhteispeliä tekniikan kanssa, luoden uuden suhteen luontoon (TTE, 29).

⁵³ Esther Leslien mukaan toisen internationaalien keskeiset ajattelijat kuten Josef Dietzgen ja Karl Kautsky yhdistivät Marxin historianfilosofian Darwinin evoluutioteoriaan. Tämä on Benjaminin sosialidemokratiaa koskevan kritiikin lähtökohta, Leslie 2000, 177.

Lisäksi Benjaminin käsitys taiteen tekijän roolista suhtautua tekniikkaan ilmentää mielestäni, että tekniikalla ei ole itse taiteen kehityksen tai sen ilmaisemien poliittisen sisältöjen kannalta itseisarvoa. Benjamin muotoilee käsitystään vuonna 1934 pitämässään esitelmässä ”Tekijä tuottajana” (*Der Autor als Produzent*).⁵⁴ James Voorhies pitää hedelmällisenä Benjaminin esitelmässä esittämää ajatusta, että taideteoksen välittämä sisällön kannalta on merkityksellistä, miten taideteosta koskeva tekniikka suhtautuu poliittisiin tendensseihin (Voorhies 2017, 56). Voorhies tulkitsee, että kysymys tekniikan käyttötavoista on keskeinen poliittisten pyrkimysten ja taideteoksen lopullisen muodon kannalta. Tekniikan käyttötavalla on merkitys taideteoksen kykyyn tehdä vaikutus vastaanotossa ja siten poliittisten tavoitteiden onnistumisessa (mts. 56–57).

Benjamin ajattelee mainitussa esitelmässä, että kirjailijan on noudatettava erityistä tendenssiä, jotta tämä kykenee palvelemaan proletariaatin erityisiä luokkaintressejä. Taideteoksen laatua ei arvioida tästä tendenssistä käsin, vaan Benjaminin mukaan korkea laatu osoittaa väistämättä myös tämän tendenssin piirteitä. Kirjallisen tekstin toimiminen kirjallisesti ”kirjallisena tendenssinä” on Benjaminin mukaan ehto, että teos ylipäättensä kykenee noudattamaan poliittista tendenssiä (TT, 168.) Benjamin pyrkii esitelmässä välttelemään vastakkainasettelua sisällön ja muodon välillä taideteosta arvottavina piirteinä. Hän käyttää tekniikkaa käsitteenä tai oikeastaan kriteerinä ratkaisemaan kysymyksen näiden kummankin onnistumisesta. Benjaminin mukaan tekniikka välttää tämän erottelun, koskee taideteoksen yhteiskunnallista ja materiaalista luonnetta sekä ratkaisee taideteoksen poliittisten tavoitteiden ja laadun onnistuvuuden. Tekniikkaa voi käyttää ”joko edistyksellisesti tai taantumuksellisesti” (mts. 170).

Tekniikan käytön ja mainittujen tendenssien onnistumisen kannalta keskeistä on miten taiteilija, tässä tapauksessa kirjailija, asettuu osaksi tuotantoa. Taiteen tuotantoa koskevia ehtoja muutetaan Benjaminin mukaan tuotantovälineillä itsessään, ei palvelemalla tuotantokoneistoa (TT, 175). Tämä tapahtuu Benjaminin mukaan esimerkiksi siten, että kirjoittajat ryhtyvät itse valokuvaamaan ja vastustamaan kuvatekstein valokuvaukseen liittyvää ”muodinmukaisuutta”. Tällä Benjamin tarkoittaa massoille tarjottavia kulutettavia sisältöjä, kuten valokuvia kaukomaista (mts. 177). Vastaavalla tavalla dadaismin fotomontaasien arvo on Benjaminin mukaan taideteoksen autenttisuutta testaavissa kokeilusta, tupakantumppien ja matkalippujen yhdistelemisessä osana kuva-asetelmia (mts. 175). Taiteilijalta tulee odottaa Benjaminin mukaan tietynlaista mallia. Miten

⁵⁴ Julkaistu Taneli Viitahuhdan suomentamana osana Benjaminin kirjoitusten kokoelmaa *Keskuspuisto* (toim. Taneli Viitahuhta & Eetu Viren), TT.

taiteilija kykenee tarjoamaan myös muille taiteilijoille uudenlaisen tuotantotavan ja siten myös parannetun tuotantokoneiston (mts. 180).

Rancièren esittämä Benjaminia koskeva kritiikki ei ole ongelmaton. Heidän ajattelussaan on itse asiassa paljonkin yhdistäviä piirteitä. Yhtäläinen käsitys tekniikasta ilmenee, kun tarkastellaan, miten Rancièr ymmärtää taideteoksen mediumin luonteen. Susanna Lindbergin mukaan Rancièren tapa käsittää medium samaistuu hänen tapaansa käsittää taideteokseen liittyvä tekniikka (Lindberg 2017, 176). Lindbergin mukaan Rancièr käsittää mediumin kolmella eri tavalla. Medium voi olla ”välissä oleva”, väline luovan idean ja päämäärän eli taiteellisen tuloksen välillä. Toiseksi se voi olla taidemuotojen välttämätön materiaallinen ehto sille, millaisia taiteellisia päämääriä materiaalilla kyetään saavuttamaan (mts. 176). Kolmanneksi medium voi olla aistinen ympäristö, jossa teos sekoittuu sen ympäröimään ympäristöönsä, sisältäen myös edellä kuvatut tavat käsittää medium. Medium määrittää sen ympäröimää ympäristöä ja avaa tälle omat merkityksensä, toisaalta sen tarkastelu ei ole riippumaton ympäristöstä itsessään. Lindbergin mukaan Rancièr tulkitsee tämän kolmannen tavan ominaisena Benjaminin käsitykselle valokuvauksesta taiteellisen ilmaisun välineenä. Kamera teknisenä keksintönä kuuluu historiallisten innovaatioiden tiettyyn kontekstiin ja on uskollinen dokumentoimalleen ympäristölleen, mutta avaa ympäristöön myös uuden tarkastelutavan. (mts. 177.)

Benjaminin käsitys toisesta tekniikasta koskee ihmisen suhdetta luontoon, ja miten tekniikka avaa tähän uudenlaisen suhteen. Toisen tekniikan tehtävänä on harjaannuttaa luonnon ja ihmiskunnan yhteispeliin ja tehtävä, johon taiteen tulee harjaantua. Esimerkiksi elokuva laajentaa ihmisen havainnon ja reagoimisen muotoja (TTE, 29). Tekniikan ensisijainen tehtävä taiteelle ei edusta Benjaminille poliittista päämäärää, vaan ihmiskokemuksen laajentamisen alaa, joka myös muovaa ihmisen suhdetta luontoon. Kokemusta maailmasta. Tämä on mielestäni hyvin samantapainen ajatus myös laajemminkin Benjaminin ajattelussa kuin Rancièren käsitys mediumin tavasta avata uusia merkityksiä taideteoksen ympäristöön (Lindberg 2017, 177). Rancièr myös ajattelee, että tekniikka otetaan käyttöön taiteellisen ilmaisun sitä vaatiessa, mutta tätä edeltää kokemus maailmasta (mts. 171). Kuitenkin jos Benjamin käsittää luonnon luonteeltaan teknisinä, ja teknologian syntyvän ihmisen historian ja sosiaalisen todellisuuden tuloksena, niin tällöin myös inhimillinen kokemus edeltää myös aina teknologian päämääriä osana Benjamininkin ajattelua. Teknologia asettuu osaksi luontoa siten, että ihmisellä avautuu uusi yhteys luontoon (Leslie 2000, 91).

4 Auraa pirstomassa ja jälleen kasaamassa – Paikkasidonnainen taide ”tässä ja nyt”

Luvun 2 perusteella esitän, että Benjaminin myöhäinen tuotanto sisältää erilaisia auran käsitettä koskevia piirteitä ja määritelmiä. Auran voi tulkita koskevan ainakin seuraavia kysymyksiä:

- a) Auran havaittavuus suhteessa havainnoivaan subjektiin ja sen kyky herättää huomio, esimerkiksi ornamentaalisuuden piirteenä. Kaikissa elollisen ja elottoman luonnon asioissa oleva piirre, johon vaikuttaa liike (H, 93). Havaittavuuden ehto, joka on Novalikseen perustuen tarkkaavaisuus (SV, 79). Yksilöllinen havainto, jonka merkitys ei Benjaminin kieltä koskevien käsitysten tavoin palaudu itse havainnon aktiin, vaan pikemminkin potentiaalin herättää tämä havainto (Weber 2008, 116–117).
- b) Etäisyys taideteoksen vastaanottajan ja teoksen välillä, luontoon soveltuva aura. ”Tilan ja ajan erikoinen kietoutuma” (PVH, 130; TE, 145).
- c) Taiteen historiallisen kehityksen myötä tapahtuvat seuraukset taiteen vastaanotossa sekä ihmisjoukkojen taidetta koskevissa käsityksiä. Tämän seurauksena taideteoksen materiaalistien ominaisuuksien arvo kärsii sekä ero alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä muuttuu merkityksettömäksi. Historialliseen materiaaliin viittaava aura (TE, 145.) Taideteoksen historian sisältävät omistussuhteet ja fyysiset muutokset (mts. 142).
- d) Muistiin yhteydessä oleva yksilökokemuksen historiallinen sekä Benjaminin kokemusta ja elämystä koskevan erottelun piirre. Aura voi jo aistittuna ja koettuna palata mieleen tahdosta riippumattoman muistin kautta. Toisaalta esimerkiksi valokuva on väline, joka mahdollistaa koetun muistelun tahdonalaisen muistin kautta. Tämä mahdollistaa jo koetun kokemisen uudelleen, kuitenkin elämyksenä. (SV, 75–81.)

Auraa koskevien piirteiden kirjo tukee Miriam Bratu Hansenin väitettä, että ”Taideteos-essée” ei kykene tarjoamaan mahdollisuutta tarpeeksi kattavalle auran tulkinnalle (Hansen M 2008, 337). Tämä johtuu siitä, että Benjamin käsittelee ”Taideteos-esseessä” auraa yhteiskunnallisella ja historiallisella tasolla. Benjaminin myöhäistuotannosta on kuitenkin mahdollista koostaa myös auran yksilökokemusta ja havaintoa koskeva tulkinta.

Benjamin antaa ”Taideteos-esseessä” kaksi erilaista auran määritelmää. Näistä ensimmäinen on luonteeltaan taideteoksen ja vastaanottajan välillä olevaa etäisyyttä luonnehtiva aura, jota Benjamin nimittää luontoon sovellettavaksi auraksi. Toista auraa Benjamin kutsuu historialliseen materiaaliin viittaavaksi auraksi, jonka rappeutumisen syyt johtuvat yhteiskunnallisista muutoksista. Nämä myös muuttavat myös ihmishavainnon tapoja. (TE, 145.)

Aura viittaa käsitteenä kahteen eri merkitykseen ja käsittämisen tapaan. Benjamin kehittelee auran käsitettä etenkin ”Baudelaire-esseessä” yksilöllisen havainnon ja kokemuksen näkökulmasta, merkityksellisenä havainnon kohteena. Jo nähtynä aura voi jäädä muistiin (SV, 79–81). Tällöin auraan saattaa liittyä kaipuuta, jolloin kuvat toimivat väylänä yksittäisen taideteoksen muistamista koskevaan haluun (mts. 78). Tämä vastaa Benjaminin mukaan kuitenkin enemmän elämystä kuin kokemusta, koska muistaminen tapahtuu tahdonalaisen muistamisen kautta (mts. 76).

Benjaminin muistia koskevien käsitysten voi ajatella toimivan tiettyinä kriteereinä taiteen edustamalle merkityksellisyydelle. Jos palaamme yksittäisiin teoksiin tahdonalaisen muistin kautta kuvin, niin meillä on tietty syy kohdistaa huomiomme jo nähtyyn ja koettuun. Jos yksittäiset teokset palaavat mieleemme tahdosta riippumattoman muistin kautta, myös tämän täytyy kertoa yksittäiseen havaintoon liittyvän kokemuksen merkityksellisyydestä. Toisaalta kokemuksen ja elämyksen välisen eron voi tulkita arvioivan Benjaminin edustaman modernin ajan luonnetta, suurkaupunkitilaa koskevan kokemuksen luonnetta. En kuitenkaan näe, että erottelu olisi luonteeltaan arvottava.

Toinen tapa tulkita auraa liittyy historialliseen materiaaliin viittavan auraan, ja miten taideteos piirteinen on olemassa olemassaolohistoriallisesti myös havainnosta riippumattomana. Koska kaikilla asioilla on aura, jokaisessa asiassa on myös potentiaali yksilölliselle merkityksellisyydelle, jonka havainto aktualisoi (H, 93). Taideteoksen aura on havainnosta riippumaton, mutta myös altis historiallisille muutoksille (TE, 142). Aura koskee taideteoksen tiettyä paikkaa, tapahtuman ainutkertaisuutta ja historiallista tilannetta (mts. 145). Auralla on ajallistilallinen luonteensa. Auraa koskeva muutos ja arvonlasku ei ole mielestäni luonteeltaan arvottava. Auran rappio koskee taiteen historiallista muutosta, jolloin erosta alkuperäisen ja kopioitun taideteoksen välillä tulee väkijoukoille merkityksetön (mts. 145–146).

Aura ilmentää Benjaminin tekemää eroa kokemuksen ja elämyksen välillä sekä yleisesti modernin ajan kokemusluonnetta. Historiallisen kehityksen myötä taidetta koskeva yhteiskunnallinen ja sosiaalinen muutos tekee merkityksettömäksi kysymyksen alkuperäisestä taideteoksesta. Benjaminin käsitykset aurasta yksilöhavainnon kohteena sekä taideteoksen havainnosta riippumattomana kohteena, eivät ole mielestäni ristiriidassa keskenään. Taideteoksen aura voi olla merkityksellinen yksittäiselle havainnolle ja tämän havainnon subjektille. Koska kyse on kuitenkin päällisin puolin taideteokseen kuuluvasta potentiaalista, niin tämä on avoin kaikille mahdollisille havainnoille.

Historialliset olosuhteet sekä teosta koskevat fyysiset muutokset voivat antaa uusia syitä kohdistaa tai olla kohdistamatta teokseen huomio.

Auran yhteys paikkasidonnaiseen taiteeseen perustuu paikkasidonnaisen taiteen kykyyn keksiä käsitteellisiä ja kontekstuaalisia viitekehyksiä. Toin jo johdannossa ilmi paikkasidonnaisen taiteen historian yhtyvä käsitetaiteen taidehistorialliseen traditioon. Vielä 1960- ja 1970 luvuilla paikkasidonnainen taide edusti osittain tilaan rajoittunutta taidetta. Myöhemmin paikkasidonnainen taide muodostui Miwon Kwonin mukaan käsitteeksi, joka pyrki haastamaan taiteen objektikeskeisyyden (Kwon 2002, 38). Ajatus taideobjektista kyseenalaistuu usealla eri tavalla lähestyä taideteosta objektina. Tähän vaikuttavat esimerkiksi teoksen levittäytyminen tilaan tai pilkkominen osiin (Suderburg 2000a, 3).

Paikkasidonnaisiin taideteoksiin yhdistyy yksittäisessä paikassa useita erilaisia materiaalisia piirteitä (Meyer 2000, 25). Paikkasidonnaiset teokset saattavat yhdistää alkuperäisen teoksen ja kopioinnin mahdollisuuteen perustuvia materiaalisia piirteitä ja olla toteutettuja eri mediuumeilla. Auran kannalta tämä on paradoksaalista. Erilaisten materiaalisten piirteiden erojen kytkeytyminen tiettyyn paikkaan mielestäni muodostaa auran ja tekee piirteiden väliset erot merkityksettömiksi.

Kysehän on taideteoksen paikasta. Auraa koskee Benjaminin ajattelussa havainnon ainutkertaisuus sekä taideteoksen tapa olla ”tässä ja nyt” (PVH, 130; TE, 142). Auran ajallinen yhteys paikkasidonnaiseen taiteeseen liittyy näille teoille tyypilliseen väliaikaisuuteen (Kwon 2002, 38). Paikkasidonnainen taide kuitenkin herättää omalla tavallaan auran henkiin kuolleista.

Benjamin näkee ajassaan elokuvalla olevan uuden sosiaalisen merkityksen, joka koskee taiteen mahdollisuuksia ihmisen havaintokyvylle sekä itse sosiaaliselle elämälle (TE, 158–159).

Paikkasidonnaiseen taiteeseen on kuulunut nykyaikaisessa tapahtuneen etnografisen käänteen myötä myös sosiaalisia käytäntöjä, taiteen uusia sosiaalisia mahdollisuuksia. Paikkasidonnainen taide on lähellä elämää, sen sitoutuessa elämän sisältämiin sosiaalisiin rakenteisiin ja paikan sitoutuessa muistiin sekä ideologisiin merkityksiin (Purhonen 2010, 26).

Käsittelen tässä luvussa auran ja paikkasidonnaisen taiteen välistä yhteyttä. Tapani perustuu edellä tekemääni auraa koskevien piirteiden jaottelun. Aloitan käsittelemällä alaluvussa 4.1 Benjamin käsitystä auraa havainnon kohteena ja auran ”Hashis-muistiinpanoissa” esiintyviä auran piirteitä. Pyrin osoittamaan, että Benjaminin tavalla käsittää havainto on yhteys paikkasidonnaisen taiteen teoksille ominaiseen luonteeseen olla ei-objektikeskeisiä teoksia.

Tästä siirryn alaluvussa 4.2 käsittelemään paikkasidonnaista taidetta koskevaa etäisyyttä. Tarkastelen luontoon soveltuvan auran piireiden yhteyttä paikkasidonnaista taidetta koskeviin tilallisiin pirteisiin, taideteosta koskevan paikan luonteeseen, näyttelykäytäntöihin sekä kysymykseen taideteoksen suhteellista etäisyydestä. Tällä tarkoitan digitaalisen kehityksen tuomia virtuaalisia mahdollisuuksia.

Alaluvussa 4.3 pohdin auran yhteyttä paikkasidonnaisen taiteen materiaaliin ja välineellisiin ominaisuuksiin. Pyrin osoittamaan, että nykytaiteen ja paikkasidonnaisen taiteen piirissä materiaalisuus ja medium-keskeisyys ovat menettäneet merkityksensä. Yhteys auraan koskee ”Taideteos-esseen” tapaista muutosta, jossa ero alkuperäisen ja kopioidun teoksen välillä muuttuu merkityksettömäksi. Tästä siirryn pohtimaan Benjaminin historialliseen materiaaliin liittyvä aura voi näkyä osana paikkasidonnaistataidetta.

Alaluvussa 4.4 pohdin auraa koskevan historiallisen muutoksen yhteiskunnallista ja sosiaalista luonnetta ja tämän yhteyttä paikkasidonnaisen taiteen sosiaaliin kysymyksiin. Tämän perustana on osittain jo viime luvussa käydyt kysymykset Benjaminin ja Adornon välisistä eroista taiteen poliittisesta luonteesta. Niin Adornon kuin Rancièren esittämät Benjamin-kriitikit muodostavat myös jännitteet yhteisöllisen ja yksilöllisen taidekokemuksen välillä. Tämä kiista näkyy myös paikkasidonnaista taidetta koskevassa teoriassa. Pyrin arvioimaan jännitteen mahdollista purkamista Benjaminin ”Baudelaire-esseessä” tekemän elämystä ja kokemusta koskevan erottelun kautta.

4.1 Ornamentin saavuttamattomuus – Taideteoksen suhteellinen etäisyys ja auraa koskevan havainnon ala

Andy Warhol mainitsee kirjoitusten kokoelmassaan ”*The Philosophy of Andy Warhol*” erään yrityksen kerran olleen kiinnostunut ostamaan hänen auransa. Yrityksen edustajia eivät kiinnostaneet Warholin teokset, vaan Warholin mukaan he jankkasivat haluavansa hänen auransa. Warhol suostui pohtimaan mitä aura tarkoittaa, koska yritys oli valmis maksamaan paljon. Hänen mukaansa aura on jotakin, mitä vain muut voivat toisessa nähdä. Ja niin paljon kuin ainoastaan haluavat. Aura on toisten silmissä ja sen voi nähdä ainoastaan ihmisten kohdilla, joita ei tunne kovin hyvin tai ollenkaan. Warhol yhdistää auran myös yritysten nimiin sekä kuuluisteen. Hän käyttää esimerkkinä, miten hän oli lounastanut oman toimistoväkinsä kanssa. Kaikki hänen työntekijänsä kohtelivat häntä tavalliseen tapansa kuin ”roskaa”. Joku Warholin assistenteista oli kutsunut myös ystävänsä mukaan lounaalle, joka hämmästeli lounastavansa itsensä Andy Warholin

kanssa. Warholin mukaan kaikki muut näkivät hänet, mutta ”tuijottaja” näki hänen auransa. Warholin mukaan aura kuitenkin ”säilyy niin kauan, kunnes joku avaa suunsa”. (Warhol 1975, 75.)

Vaikka Warhol ei Benjaminiin viittaakaan, kuvastaa lainaus osuvasti, miten auraa käytetään arkisessa kielenkäytössä. Joidenkin ihmisten ja asioiden kohdalla on aura, koska ne kiinnittävät meissä huomion. Aura koskee huomion kohdistamista meitä viehättäviin tai kiehtoviin asioihin, joista emme osaa oikeastaan sano viehtymyksen syytä. Aura tuntuukin edustavan Benjaminille jonkinlaista potentiaalia, joka esiintyy kaikkien asioiden kohdalla elollisessa ja elottomassa luonnossa, kuten hän ”Hashis-muistiinpanoissaan” mainitsee (H, 93). Aura on jossakin yksilöllisessä asiassa oleva syy, herättää huomio tähän asiaan. Tämän havainnon piirteenä on kuitenkin, että havaintoa ei ole mahdollista ymmärtää täysin järjen tai yksilöllisten kykyjen kautta.

Näen, että alaluvussa 1.2 esittelemillä Benjaminin kieltä koskevilla käsityksillä on yhteys myös auran tulkintaan. Tämä liittyy auran ilmenemiseen ja miten Benjamin ajattelee kielen ilmaisevan asian henkisen ilmiön olemuksen (K, 35). Yhteistä Benjaminin kieltä koskeville ajatuksille ja auralle on, että kumpikin koskee sekä elollista että elotonta luontoa. Aura esiintyy kaikkien asioiden kohdalla, kielen ala on kaikki olemassa oleva tapahtumiseen ja esineeseen (H, 93; Weber 2008, 116–117). Marleen Stoessel myös ajattelee, että ihmisen kielellisen olemisen ominainen tehtävä, asioiden nimeäminen, on auraa koskevan kokemuksen tavoin kieleen ja aikaan sidottua (Stoessel 1983, 69).

Benjamin erikseen mainitsee esseessään ”Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä”, että henkinen ilmiö ei ole identtinen kielellisen ilmiönsä kanssa. Ilmiön olemus kuitenkin ilmenee kielessä, ei kielen kautta (K, 34). Henkinen olemus ilmenee kielessä vain kuin se on ilmentyvä (mts. 35). Kieli ei välttämättä vaikuttaa kokemukseen aurasta, mutta kielellä ei pysty kuvaamaan tai käsitteellistämään yksittäisen ilmiön tai havainnon merkityksellisyyttä kokonaan. Benjaminin kieltä koskeville käsitykselle ja auralle yhteistä on kummankin äärellisyys.

Väitän, että Benjamin havainnon luonteen perustava ymmärtäminen edellyttäisi hänen ajattelunsa tarkastelemista osana saksalaisen filosofian traditiota. Tämä liittyy esimerkiksi hänen ”Hashis-muistiinpanoissaan” liittyvään kysymykseen ornamentaalisuudesta auran piirteenä (H, 93). Veli-Matti Saarisen mukaan Benjamin vaatii ”Taideteos-esseessä” luopumaan idealistiseen filosofiaan nojaavasta perinteisestä taidekäsityksestä (Saarinen 2011, 114). Tällä Saarinen viittaa Immanuel Kantin kriittisen filosofian sisältämään ajatukseen esteettisen alueen autonomiasta ja Kantin edustamaan taidekäsitykseen (mts. 13). ”Taideteos-esseen” esipuheessa Benjamin mainitseekin

pyrkivänsä purkamaan hänen mukaansa taidetta koskevia vanhentuneita käsitteitä, kuten nerouden ja ikuisuusarvon (TE, 140).

Arvostelukyvyn kritiikissä (Kritik der Urteilskarft, 1790) Kant valaisee pykälässä 14 esimerkein käsitystään oikealla tavalla muodostettujen makuarvostelmien luonteesta. Kantin mukaan esteettiset arvostelmat voidaan jakaa teoreettisen arvostelmien tavoin puhtaisiin ja empiirisiin arvostelmiin. Jälkimmäiset eivät kuitenkaan ole puhtaita, muotoa koskevia makuarvostelmia, vaan materiaalisia esteettisiä arvostelmia (Kant 2018, 140). Tämän kaltainen esimerkki ovat värit. Kantille värit ovat toissijaisia teoksen muotoon nähden ja teokseen liittyvät koristeet ainoastaan teoksen ulkoisia ominaisuuksia (Rampley 2000, 142). Värit lisäävät Kantin mukaan teokseen kokemiseen liittyvää kauneutta, mutta ne eivät Kantin mukaan kuulu teoksen muotoon (Kant 2018, 142–143). Ne kuitenkin auttavat hahmottamaan teosta tarkemmin, elävöittävät viehätyskellään ja auttavat kiinnittämään huomion itse objektiin. Koriste on teoksen ulkoinen lisä, joka kasvattaa Kantin mukaan maun mieltymystä muotonsa kautta (mts. 143).

Benjaminille auran kohdalla havainnossa yhdistyvät taideteosten materiaalistien ominaisuuksien lisäksi teoksen aikaan ja tilaan liittyvät ominaisuudet. Näitä piirteitä ovat ainakin ”Hasis-muistiinpanoissa” mainitut ornamentti ja liike, ”Pienessä valokuvauksen historiassa” mainitut tila ja aika (H, 93; PVH, 130). Benjamin ei pohdi makuarvostelman luonnetta, mutta hänen käsityksensä havainnon kohteesta eli tietynlaisesta auran alasta, on luonteeltaan laajempi kuin Kantin käsitys. Havainto ei koske pelkästään teoksen muotoa, vaan laajemmin havainnon aktia.

Alaluvussa 1.2. mainitsin Samuel Weberin tekemästä huomiosta koskien Benjamin tapaa johtaa saksan *barkeiten*-sanasta uudissanoja niin varhais- kuin myöhäistuotannossaan. (Weber 2008, 4). Weberin mukaan Benjaminin tällä tapaa rakentamat substantiivit koskevat yksittäisen asian potentiaalia vallitsevan asian tilan sijaan ja alleviivaavat Benjamin käsitystä kielen alasta kaikkeen olevaan (mts. 116–117). ”Baudelaire-esseessä” Benjamin mainitsee varhaisromantikko Novalikseen viitaten havaittavuuden tarkoittavan tarkkaavaisuutta, jatkaen, että havaittavuus ei ole mitään muuta kuin aura (SV, 79). Benjaminin havaittavuudesta saksaksi käyttämä sana ei ole tässä yhteydessä Weberin kuvaama uudissana, mutta kuitenkin *barkeit*-sanasta muodostettava substantiivi *Die Wahrnehmbarkeit* (ÜB, 646). Käyttämällä Weberin logiikkaa, havaittavuus on Benjaminin tuotannon uudissanojen kaltainen, havaittavuuden potentiaali.

Myös Rodolphe Gasché mukaan Benjaminin kieltä koskevilla käsityksillä on yhteys hänen käsityksiinsä havainnosta (Gasché 1996, 50–51.) Gasché mukaan saksalaisen romantiikan vaikutus

näky Benjaminin ajattelussa Friedrich Schlegeliltä ja Novalikselta periytyvältä käsitykseltä käsittää havainto kahden erilaisen momentin kautta: välittömyyden ja äärettömyyden, jolla on myös yhteys Benjaminin kieltä koskevaan ajatteluun (mts. 51.) Benjaminin varhaisromantiikkaa koskevaan yhteyteen on kuitenkin suhtauduttu varauksin. Esimerkiksi Winfried Menninghaus on osittanut, että Benjaminin tapa soveltaa Schlegelin käsityksiä omaan varhaisromantiikkaa koskevaan tutkimukseensa johtaa sisäisiin ristiriitoihin (Saarinen 2004, 65–66).⁵⁵

Varhaisromanttien vaikutus näyttää kuitenkin muodostavan jatkumon myös Benjaminin varhais- ja myöhäistuotannon välillä. Vaikka Benjaminin romantiikka koskevaa tulkintaa on pidetty soveltavana ja valikoivana, on esimerkiksi Menninghaus pitänyt Benjaminin ansiona muodostaa omanlainen filosofinen positionsa. Tämä koskee käsitystä ”absoluutista reflektion mediumina”, jossa taiteesta ja etenkin runoudesta tulee merkittävä väylä kaikkeuden itsetietoisuuden muodostuksessa (Saarinen 2004, 66–68). Tällöin Saarisen mukaan etenkin romaanikirjallisuudella olisi Benjaminin Schlegel-tulkinnassa merkittävä piirre ajattelun mahdollisuuksien ja absoluutin itsetietoisuuden rajoista (mts. 67, 69).

Varhaisromantiikan käsityksissä erityisesti luonnosta voisi olla Benjaminin käsityksiä selventäviä piirteitä. Myös ”Taideteos-esseen” toisen tekniikan käsite luonnon ja ihmiskunnan yhteispelinä antaisi perusteita tutkia tätä suhdetta tarkemmin. Sivuan nopeasti mainitun Novaliksen tapaa käsittää subjektin näkökulmasta luonnossa olevat objektit, koska tämä antaa perusteita olettaa, ettei Benjaminin käsitys havainnosta ole luonteeltaan objektikeskeinen.

Liisa Saariluoman mukaan ”minän” ja luonnon yhteys ei perustu Novaliksen ajattelussa subjektin ja objektin tai havainnon ja kohteen väliseen suhteeseen. Tämä on Saariluoman mukaan luonteeltaan pikemminkin kahden subjektin kohtaamista tai saman subjektiviteetin eri osa-alueiden kohtaamista. Minä ei kohtaa luonnossa esinettä, vaan henkistyy omien rajojensa yli kohti absoluuttia (Saariluoma 1997, 28.) Havainto on sitä kautta myös siis tapa subjektin itsetietoisuuden kasvulle, joka sopii hyvin yhteen luvussa 3.3 sivuttujen Benjaminin poliittisten käsitysten sekä taiteen ihmiselämää koskevien mahdollisuuksien kanssa.

Varhaisromantiikan mahdollinen yhteys Benjaminin ajatteluun voi näkyä myös ”Baudelaire-esseessä” sovelletulla Baudelairin vastaavuuksien käsitteessä. Vastaavuuksien käsitteessä aistit, elämykset ja moraaliset tuntemukset löytävät suhteensa luontoon kaikkeutena, jota runoilija

⁵⁵ Kyseessä on Benjaminin varhaisromantiikkaa koskeva väitöskirja *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920)

tulkitsi (Kostamo 2000, 139). Benjaminin kieltä ja havaintoa koskevia käsityksiä tarkastellessa, on mahdollista, että alkuperäisyys kaikkeudessa ja luojan luomana edeltää kielen, havainnon tai ihmisen toiminnan alkuperäisyyttä. ”Baudelaire-esseessä” vastaavuuksien käsite luonnehtii esimerkiksi muistin yhtymistä kulttiaineeseen nykyisyydessä (SV, 64).

Benjaminin käsitys havainnon kohteesta ei mielestäni rajoitu luonnossa oleviin objekteihin, vaan hän käsittää havainnon laajemmassa mielessä, joka ei koske Kantin tavoin objektin muotoa. Paikkasidonnaisen taiteen kannalta tämä on merkityksellistä, koska hänen käsitystään havainnosta voi pitää ei-objektikeskeisenä tapana ymmärtää havainnon kohde ja siten taideteos.

Benjamin kirjoittaakin auran kohdalla myös etäisyydestä taideteoksen ja tämän vastaanottajan välillä (PVH, 130). ”Taideteos-esseessä” Benjamin mainitsee alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen väliseksi eroksi taideteoksen kyvyn olla ”tässä ja nyt”, juuri siinä paikassa, jossa teos sijaitsee (TE, 142). Benjamin vastaa kysymykseen aurasta, ”tilan ja ajan erikoisesta kietoutumana”. Taideteos on läsnä juuri mainitussa hetkessä, kunnes se katoaa varjoon tai muistin avaruuteen. Benjamin käyttää mainitussa kohdassa esimerkkinä vuorijonon ääriviivaa ja varjonsa tarkastelijan ylle heittävää oksaa. Täten havainnolla on suhde ympäröivään tilaan, jossa on havaintoon vaikuttavia muuttujia. Luonnossa, ajassa ja tilassa on itsessään muutoksia. (PVH, 130.)

Benjamin selventää etäisyyttä ”Taideteos-eseen” seitsemännessä alaviitteessä, jossa hän painottaa luontoa koskevaa auran määritelmänsä tarkoittavan taideteoksen kulttiarvon määrittelyä tilan ja ajan käsitteiden kautta (mts. 168). Benjaminin kuvaa näitä tilaan liittyviä määreitä tarkemmin:

Auran määrittelemisen ”ainutlaatuiseksi etäisyyden tunnuksi” tarkoittaa pelkästään taideteoksen kulttiarvon määrittelyä tilan ja ajan käsitteiden avulla. Etäisyys on läheisyyden vastakohta. Etäisyys merkitsee suurimmillaan saavuttamattomuutta ja saavuttamattomuus on itse asiassa kulttikuvan tärkein ominaisuus. Sen luonteeseen kuuluu, ”etäisyys, vaikka se olisi kuinka lähellä meitä”. Sen aiheen tuoma mahdollinen läheisyys ei riitä, vaan teos säilyttää sittenkin aina etäisyytensä. (TE, 168.)

Saavuttamattomuus kuvaa mielestäni piirteenä edeltävää väitettäni, että havainto tai kieli eivät koskaan kykene ymmärtämään täysin tarkastelemaansa kohdetta. Vaikka tarkasteltava asia olisi kuinka lähellä, niin sen luonteeseen kuuluu silti etäisyys (TE, 168).

Saavuttamattomuus tai ylipäättänsä havainnon monimutkaisuus sopii myös paikkasidonnaista taidetta kuvaavaksi piirteeksi. Väitän monien paikkasidonnaisen taiteen piirteiden tekevän kysymyksen aurasta paradoksaalisesti ajankohtaiseksi nykyisyydessä, vaikka taideteoksen auran tuli kadota taideteoksen kopiointiin liittyvien mahdollisuuksien myötä (TE, 144).

Jo kysymys itsessään taideteoksen käsitteellisestä alasta kuvaa tätä piirrettä. Taiteilijoilla on yhä enemmän käytössä tilaan liittyviä mahdollisuuksia rajata taideteostensa tilaa koskevaa alaa ja määritellä katsojalle, mitä ylipäättänsä on mahdollista havaita. Tällöin taiteellisen kokonaisuuden hahmottaminen voi itsessään olla merkittävä osa taiteellista työtä. Tämänkaltaisia kysymyksiä voivat olla kysymys taideteoksen alaa koskevasta määritelmästä tai jatkuvuudesta. Paikkasidonnaisia teoksia koskevat valinnat ohjaavat paitsi itse taideteoksen kokemusta, niin myös taideteosta koskevia tilallisia, materiaalisia ja välineellisiä valintoja.

Yhtenä esimerkkinä tästä voidaan pitää Visa Suonpään ja Patrik Söderlundin muodostaman taiteilijaduon IC-98:n työtä *Khronoksen talo* (2016–2017). IC-98:n lähtökohtana yleisesti taiteellisessa työssään on ajallisuuteen, historiakerrontaan ja arkiseen ympäristöön liittyvät kysymykset. Etenkin digitaalisten animaatioteosten parissa työskennellyt duo sitoutuu taiteelliseen työn ajalliseen jatkuvuuteen projektilähtöisesti. Ajallisuuteen liittyvien teemojen keskeisyys on näkynyt IC-98:n työssä esimerkiksi liikkuvan työn liikkeen hitaudesta, teosten kestoissa sekä teosten kertomusten rinnakkaisissa ajallisissa sykleissä (Hirvi-Ijäs 2014, 52.) Esimerkiksi IC-98:n 70 minuuttia pitkä videoteos *Näkymä vastarannalta* (2011) kuvaa Turun kaupungin läpi virtaavan Aurajoen rannalla sijaitsevan Pinella-rakennuksen ajallisia muutoksia (mts.54).

Khronoksen talo ilmentää teoksena monin osin paikkasidonnaisen taiteen tapaa ”rajata aura”. Tällä tarkoitan sitä, että paikkasidonnaisen taiteen tapauksessa tilaan ja aikaan liittyvät teemat saattavat olla käsitteellisiä, jolloin taiteen vastaanottajan täytyy hyväksyä, että taideteos ei ole kokonaisuudessaan välttämättä välittömästi läsnä. IC-98 etsi tietoisesti *Khronoksen taloa* varten kiinteistö eri puolilta Suomea. Kiinteistö löytyi lopulta Pöytyän Ortenojalta. Hankkiessaan kiinteistön IC-98 lahjoitti kiinteistön Pöytyän kunnalle, joka sitoutui säilyttämään kohteen alueen ja rakennukset ennallaan.⁵⁶

Erikoisen teoksesta tekee se, että teos on kokonaan suljettu portittomalla teräsverkkoaidalla ihmisiltä. Ennen aitaamista IC-98 dokumentoi tontin ympäristön kasvillisuuden ja eläimistön. Tontilla on lisäksi asuinrakennus ja pihapiiri, jota ei hoideta eikä ylläpidetä. Alue on jätetty koskemattomaksi määräämättömäksi ajaksi, jolla kasvisto ja luonto elää omaa elämäänsä. Pöytyän kunta on hakenut aktiivisesti tontille rakennusperinnön suojelevaa tuloksetta. Aidattu ympäristö rajaa, mitä teoksen katsoja voi ylipäättänsä havaita. IC-98 on kuitenkin erikseen dokumentoidun

⁵⁶ <<https://www.lonnstrominmuseot.fi/khronoksentalo>> Viitattu 31.3.2020. Käyttämäni teosesimerkkien verkkolähteet ovat erikseen lueteltuna alkaen lähdeluettelon sivulta 104.

materiaalin pohjalta virtuaalitodellisuusympäristön, joka dokumentoi kiinteistön pihapiiriä esineineen, kasveineen ja eläinlajeineen. Tämä on mahdollista kokea esimerkiksi Raumalla sijaitsevassa Lönnströmin taidemuseossa tai jopa kotitietokoneelta.⁵⁷

Paikkasidonnaista taidetta koskevassa kokemuksessa ruumis liikkuu tilassa, kokee paikan tunnun arkiymmärryksen logiikan rikkovalla tavalla, liikkuu suhteessa taideteokseen ja sen osiin aaltoilevasti ja satunnaisesti. Jo paikan löytäminen tai tutun kaupunkiympäristön muuttuminen itsessään tekee kokemuksesta erilaisen kuin esimerkiksi maalauksen tai elokuvan katsomisesta. Jos auran piirre on saavuttamattomuus, niin etäisyys voi avata siihen kuitenkin uudenlaisen näkökulmansa.

Kun aura kuitenkin ymmärretään laajempänä, muuttuvana, tavoittamattomana, niin aurasta muodostuu tavallaan metafora, joka ilmentää modernin taiteen murrosta kohti nykytaidetta. Kuten James Voorhies toteaa, juuri katsojan liike haastoi modernin taiteen ideaalin taideteoksen välittömästä läsnäolosta (Voorhies 2017, 12). Auraa syvällisemmin pohtiessa tuntuu siltä, että vaikka taideteos on läsnä tietyssä hetkessä, on sen edustama välittömyys kuitenkin aina suhteellista. Benjaminin kieltä koskevia käsityksiä pohtien, voi ajatella, että auraan liittyy myös käsitteellinen ulottuvuutensa. Paikkasidonnaisten taideteosten kokeminen edellyttää havainnoivaa tarkastelua sekä pohdintaa. Teosten merkitystä tai välitettävää ideaa ei voi palauttaa välttämättä silti kumpaankaan. Auran yhteys paikkasidonnaiseen taiteeseen koskee paikkasidonnaisen taiteen suhdetta käsitetaiteen historiaan sekä tapaa vastustaa taideteosten objektikeskeisyyttä (Kwon 2002, 38).

4.2 Taideteoksen paikka ja nykytaiteen näyttelyluonne – Auran henkiin herääminen

Aura kytkeytyy paikkasidonnaiseen taiteeseen mitä ilmeisimmin itse paikan käsitteen kautta. Väitän, että paikkasidonnaisen taiteen tapa korostaa tilaan liittyviä tekijöitä osana nykytaidetta herättää auran ”kuolleista henkiin”. Taideteoksen paikan, olemassaolon ja auran voi hahmottaa muullakin tavoin kuin kulttiarvoa koskevalla taiteen uskonnollisella luonteella, ajatuksella taideteoksesta neljän seinän sisällä (TE, 146–147). Koska käsittelin jo edellisessä luvussa alustavasti auraa koskevan havainnon luonnetta, siirryn tässä alaluvussa käsittelemään paikkasidonnaista taidetta koskevan näyttelytilan luonnetta ja paikan määritelmää. Tästä etenen luvun lopussa kysymykseen taideteoksen suhteellisesta etäisyydestä Boris Groysin pohjalta.

⁵⁷ <<https://www.lonnstrominmuseot.fi/vt>> Viitattu 2.4.2020

Benjaminin käsitystä luontoon soveltuvasta aurasta, ”tilan ja ajan erikoisena kietoutumana” keskeinen yhteys paikkasidonnaisiin taideteoksiin on taideteosten ja näiden esittämiseen liittyvien näyttelyiden väliaikaisuudessa (PVH, 130; TE, 145). Groysin mukaan taidetapahtumien, biennaalien ja näyttelyiden arvo on näiden olemassaolona paikkoina, jotka mahdollistavat installaatioteosten olemassaolon (Groys 2014, 31.) Groysin mukaan tämän kaltaiset näyttelyt haastavat perinteiset näyttelykäytännöt laajentamalla näyttelytilaa julkiseen tilaan ja samoin näyttelykatsojan taidetta koskevaa kokemuksen alaa (Groys 2009).

James Voorhies paikantaa nykytaiteen näyttelyluonteen merkityksen korostumisen Harald Szeemanin kuratoimaan 5 *Documenta* -näyttelyyn vuonna 1972. Tällöin Voorhiesin mukaan kasvoi myös kuratoijan rooli osana taidenäyttelyiden järjestämistä. Voorhies mukaan tästä alkaa oma nykytaidetta koskeva kehityskulku, jota hän nimittää nykytaiteen ”uudeksi institutionalismiksi” (*New Institutionalism*). Tällä on Voorhiesin mukaan historiallisen jatkumo 2010-luvun suurien näyttelyiden, kuten Documentan, Manifestan ja Venetsian biennaalin luonteeseen. (Voorhies 2017, 74.)

Voorhiesin mukaan uusi institutionalismi edustaa kriittisen nykytaiteen muotoa. Tälle ominaista on järjestää taiteen katsojalle tiloja, jotka kieltäytyvät esittämästä taidetta yksittäisenä objektina sekä korostavat taiteen, katsojan ja taidetta esittävän instituution välistä suhdetta. Tähän sisältyy Voorhiesin mukaan myös käsitetaiteelta periytyvä kritiikki taidejärjestelmän sosiaalisia, taloudellisia ja fyysisiä piirteitä kohtaan (Voorhies 2017, 72.) Järjestetyissä taidenäyttelyissä ei ainoastaan esitetä taideteoksia objekteina, vaan kokonaisuuksiin saattaa sisältyä joukkoviestinvälineiden erilaisia mahdollisuuksia, luentoja ja seminaareja (mts. 73).

Näyttelyt eivät ole kuitenkaan käytäntöineen tai lähtökohtineen homogeeninen joukko, vaan näiden välillä on isojakin eroja. Vuonna 1895 perustettu ensimmäinen laajamittainen biennaali, Venetsian biennaali, on tunnetusti toiminut maakohtasilla paviljongeilla. Näillä on ollut merkityksensä kansallisvaltioiden poliittisille agendoille, kulttuurisen ja taloudellisen vaurauden esittämiseksi (Voorhies 2017, 92–93). Venetsian biennaalissa jaetaan eroina muihin näyttelyihin myös palkinnot (mts. 93). Viiden vuoden välein järjestettävä Documenta perustettiin toisen maailmansodan jälkeen paitsi Kasselin paikallisen elinkeinoharjoittamisen kasvattamiseen, niin lisäämään tietoisuutta eurooppalaisista taidevirtauksista Saksassa (mts. 75). Kahden vuoden välein aina eri paikassa järjestettävä Manifesta sen sijaan perustettiin vuonna 1991 vaihtoehtona perinteiselle instituutiovetoiselle biennaalimallille. Euroopan sisällä vaihtuvan paikan on haluttu korostaa

avoimuutta poliittisiin, yhteiskunnallisiin ja nykytaiteen piirissä tapahtuviin muutoksiin sekä paikallisuuden roolia (mts. 104).

Jo näyttelyt itsessään voivat olla auran kannalta osa taideteoksen paikkaa laajemmassa mielessä paitsi väliaikaisuutensa, myös näyttelyiden omien erityispiirteidensä kautta. Ne eivät ole kuitenkaan irti taloudellista intresseistä tai instituutioihin liittyvästä hallinnosta ja päätöksenteosta.

Näyttelyiden välillä on isoja eroja ja näiden lähtökohdat saattavat poiketa paljonkin. Niillä saattaa olla Manifestan tavoin myös poliittisia periaatteita. Groysin mukaan, biennaalien ja näyttelyiden arvo installaatioteosten esittämisen mahdollisuuteen perustuu myös teosten huonoon soveltumiseen taidemarkkinoille. Tämän takia Groys näkee näyttelyillä ja museotilassa esillä olevilla teoksilla eron, koska museotilassa teokset ilmentävät kaupallisten tahojen brändiarvoa (Groys 2014, 31).

”Taideteos-esseessä” tapahtuvalla auran rappiolla tai tuhoutumisella on kiinnostava yhteys nykytaidenäyttelyiden tapaan herättää aura uudelleen henkiin. Näyttelyarvoa ilmentävien taideteosten näyttelykelpoisuus perustuu taideteoksen esitettävyyteen (TE, 147–148). Käytännössä paikkasidonnaiset teokset myös ovat muodoltaan helpommin esitettäviä taideteoksia, koska ne ulottuvat museo- ja galleriatilan ulkopuolelle. Paikkasidonnaiset taideteokset kyseenalaistavat taideteoksen arvovallan mielestäni samalla tavalla kuin Benjamin ajattelee näyttelyarvoa ilmentävien kopioiden tekevän. Näyttelyarvon myötä esineeseen liittyvä historiallinen todistusaines joutuu Benjaminin mukaan kyseenalaiseksi, aineellinen kesto menettää merkityksellisyytensä (mts. 143–144). Paikkasidonnainen taide siis pystyy paitsi herättämään auran kuolleista henkiin, myös kyseenalaistamaan taideteoksen esineluonteen näyttelyiden ainutlaatuisuuden ja väliaikaisuuden kautta. Näyttelyiden piirre on tarjota taideteosten ainutlaatuinen esilläolo ”tässä ja nyt” (mts. 142).

Esimerkiksi vuoden 2007 Venetsian biennaalin kuraattori Robert Storr käsittää näyttelyiden luonteen kykynä palauttaa auraa koskeva ainutlaatuisuuden piirre. Kuten Claire Doherty huomauttaa, jos taideteoksen alkuperäisyys perustuu kykyyn sijaita juuri tietyssä hetkessä, on näyttelyiden sijainnilla ja tilaan liittyvällä tietoisuudella kyky edelleen taiteen pyhiinvaeltajille saada kokemus teoksen alkuperäisyydestä, seisomalla kirjaimellisesti keskellä Bruce Naumanin teosta (Doherty 2009, 12). Tietoisuus auran palauttamisen mahdollisuudesta elää siis myös nykytaiteen piirissä. Taidetta koskevat kokemukset rakentavat erityisiä tilaa ja paikkoja koskevia suhteita, vaikka teosten taustalla on erilaisia poliittisia, sosiaalisia ja taloudellisia suhteita (mts. 18).

Varsinaisesti paikalla on nykytaidetta ja paikkasidonnaista taidetta koskevissa käsityksissä erilaisia merkityksiä. Nick Kayen mukaan paikka voi olla väistämätön osa tiettyä historiaa. Sillä voi olla

tietty käyttötarkoitus (teurastamo), siihen voi liittyä erityinen muodollinen ominaisuus (korkeus), tai sillä voi olla erityinen, esimerkiksi poliittinen kontekstinsa (Kaye 2005, 53). Miwon Kwonin mukaan paikkasidonnaiselle taiteelle ei ole merkitystä sijaitseeko teos ”valkoisessa kuutiassa” vai Nevadan autiomaassa, vaan huomio taideteoksen erilaisista osatekijöistä: pituudesta, syvyydestä, korkeudesta, seinien paksuudesta, valaistuksesta, pintojen muodoista, suhteesta ympäröivään arkkitehtuuriin (Kwon 2004, 11). Paikan määritelmä on laaja-alainen käsitys teokseen vaikuttavista tekijöistä, teosta ympäröivästä tilasta ja paikasta ilman siihen levittäytävää teosta.

Kwonin mukaan globaali kehityksen tuloksena myös paikkasidonnainen taide on pyrkinyt tutkimaan paikkojen erilaisia merkityksiä: näihin liittyvää muistihistoriaa, historiallisia tapahtumia sekä erilaisia paikkasidonnaisia identiteettejä. Paikoilla on aina erilaisia funktioita, jotka muuttuvat esimerkiksi kaupunkiympäristössä osana kaupunkikuvan muutosta, mutta myös yksilöllisiin elämäkokemuksiin yhdistyvän havainnon kohteen myötä (Kwon 2004, 157–158). Kapitalismin historia kuitenkin myös abstrahoi paikkoja. Syntyy tilallisuuksia, jota Kwonin mukaan sosiologit ovat nimittäneet ”epäpaikoiksi” (*non-places*). Tällä tavoin nykyajan maailma on alati muuttuva ja tiettyssä mielessä paikaton (mts. 158–159). Kwonin mukaan toinen tilaa luonnehtiva piirre on tilaan liittyvän kokemuksen katkonaisuus (mts. 162.) Tiedyt paikat ovat meille merkityksellisempiä, koska niihin liittyy tietynlainen henkilökohtainen suhde. Toisaalta Kwonin mukaan yksilökokemukselle on myös tyypillistä tuntea itsensä täysin ulkopuoliseksi joissain paikoissa (mts. 163).

Paikkasidonnaiset taideteokset eivät yleensä rajoitukaan mihinkään yhteen vallitsevaan mediumiin tai materiaaliin. Paikkasidonnaiselle taiteelle multimediaalisuus on tyypillisempää kuin medium yksittäisen ilmaisun välineenä. James Meyer tekeekin erottelun kahden erilaisen paikan määritelmän välillä. Toista hän nimittää kirjaimelliseksi ja toista toiminnalliseksi paikaksi. Ensimmäiseksi mainittu on yksittäinen paikka, sijainti. Meyerin mukaan tämä asettaa taitelijan työn interventiolle fyysiset rajoitteensa. Taiteellinen työ määrittäytyy fyysisestä paikasta, mutta myös paikkaa koskevasta ymmärryksestä ajassaan. Meyerin mukaan taideteos on aina tällä tavoin ainutlaatuinen työ, ainutlaatuisena paikkaa koskevana tulkintana. (Meyer 2000, 24.)

Kirjaimellinen paikka ei ole kuitenkaan Meyerin mukaan toiminnallisen paikan ehto. Toiminnallisella paikalla on yhteys paikkaan, mutta sen olemassaolo ei ole etuoikeutettu suhteessa paikkaan. Meyer kuvaa toiminnallista paikkaa prosessiksi, joka esiintyy paikkojen välissä ja kartoittaa erilaisten instituutioiden ja ruumiiden välisiä suhteita. Sillä on informatiivinen luonne. Paikka voi sisältää valokuvia, liikkuvaa kuvaa, fyysisiä kappaleita. Varsinainen paikkasidonnainen

työ hylkää kirjaimellisen paikan itsestään selvyuden. Se on väliaikainen, erilaisten merkitysten ja limittäisten historioiden ketju. Teos määrittää tilaa, mutta myös hylkää sen nopeasti (Meyer 2000, 25.) Kwonin mukaan Meyerin erottelu korostaa paikkasidonnaisen taiteen operationaalista puolta: miten paikka yhdistää päällekkäin tekstiä, valokuvaa ja liikkuvaa kuvaa, fyysisiä osia sekä yhdistää paikan institutionaalisiin suhteisiin sekä paikassa liikkuviin ruumiisiin (Kwon 2004, 29).

Taideteoksen etäisyys saattaa paikkasidonnaisessa taiteessa liittyä siis laajempaa tilaa koskevaan suhteeseen sekä ajallisesti teoksen väliaikaisuuteen. Haluan kuitenkin korostaa teknisen kehityksen myötä tapahtuvaa kysymystä taideteoksen materiaalisuuden luonteen kehityksestä, joka muuttaa kysymyksen taideteoksen tilasta ja siten suhteellisesta etäisyydestä. Tämä liittyy taideteoksen virtuaalisuuteen. Digitaalisen kehityksen ja verkkoyhteyksien tilaa simuloivien ominaisuuksien kannalta tämä kehitys on vasta alkanut.

Boris Groysin mukaan digitaalinen kehitys koskee myös auraa. Groysin mukaan aura on ylipäättänsä kontekstisidonnainen modernin taiteen kehitykseen, koskien nimenomaan taideteoksen paikkaa (Groys 2003, 35.) Groysin mukaan ero alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä on luonteeltaan topologinen erottelu, joka mahdollistaa auran ”olemassaolon”. Aura tekee Groysin mukaan samalla erottelun kopion ja alkuperäisen taideteoksen välillä myös tarpeettomaksi (Groys 2002, 60). Groysin mukaan kopioimisen mahdollisuus on auran olemassaolon ehto. Teknisen kehityksen myötä käytännössä mikä tahansa taideteos on mahdollista jollain tapaa kopioida, jolloin ero muodostuu teoksen paikkaa koskevista piirteistä ja kopion virtuaalisuudesta (mts. 58–60). Koska teoksesta kyetään tuottamaan useita kopioita, kopioitu teos ei ole ”paikannettavissa” (Groys 2002, 59). Groysin mukaan taideteosta koskevien materiaalisten muutosten sijaan keskeisempää ovat ihmisjoukkojen makua koskevat muutokset (Groys 2003, 36–37).

Groysin mukaan jo minkä tahansa teoksen sijoittaminen museokontekstiin tekee teoksesta alkuperäisen, jopa kun teos on liikutettavissa kopiona. Ero alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä on Groysin mukaan tapauskohtaista. Eroa määrittää ratkaisevasti alkuperäisen ja kopioidun teoksen välinen, suhteellinen etäisyys. Museo on Groysin käyttämä esimerkki tämän erottelun yksinkertaisesta perustasta. Museossa olevat taideteokset ovat siellä nähtävillä, jotta näitä teoksia voi yksinkertaisesti nähdä museon tarjoamassa kontekstissa. Museo on kehys, jossa taideteoksesta, myös kopioidusta, tulee väkisinkin alkuperäinen. (Groys 2003, 40.)

Groysin mukaan taideteos saa modernin taiteen kehityksen myötä kuitenkin uusia sosiaalisia, tilaan liittyviä mahdollisuuksia. Groys nimittää näitä taiteen deterritorialisoitumiseksi ja

reterritorialisoitumiseksi (Groys 2002, 40). ”Deterritorialisoituminen” tarkoittaa teoksen vastaanottoa koskevien tilallisten ehtojen uudelleen määrittymistä, auran kokemaa ”väkivaltaa”. Tämä väkivalta ilmenee mahdollisuutena ohittaa teoksen suhde paikkaansa sekä teoksen historiaan kuuluvat jäljet ja yksityiskohdat (mts. 37). Boris Groys uskoo, että kopioimisen mahdollistava tekniikka on perusta ”reterritorialisaatiolle”, taideteoksen uusille tilallisille mahdollisuuksille. Tämän kaltainen mahdollisuus on esimerkiksi simultaanisuus, usean teoksen version tai kopion samanaikainen esilläolo (mts. 38).

Groysin mukaan myös aura saa teknisen kehityksen myötä vastaavia mahdollisuuksia (Groys 2002, 40). Groysin mukaan museo ei ole ainoa paikka, joka ”muuttaa” teoksen alkuperäiseksi. Hänen mukaansa myös internet voi toimia näin. Taiteen kannalta taideteoksen muuttuminen alkuperäiseksi perustuu Groysin mukaan esimerkiksi tekstin ja kuvan kietoutumiseen sekä internetin mahdollisuuteen välittää tietoa. Taideteoksen kohdalla tämä tieto on osittain riippuvaista teoshistoriallisista tekijöistä, kuten teoksen materiaalisista olosuhteista (mts.41.) Internet on globaali mahdollisuus lähes kenelle tahansa tyydyttää uteliaisuus. Taiteen kannalta tämä mahdollistaa ”kohtaamisen” teosten kanssa, joita ei mahdollisesti edes muuten kykenisi näkemään. Tämän takia Groys ajattelee auran saavan uuden merkityksensä. (Groys 2018.)

Internet on tapa esittää taidetta, mutta myös tietynlainen medium ja perusta digitaaliselle taiteelle. Taiteen esittäminen riippuu Groysin mukaan paljon esittämisen tavoista, arkistojen hyödyntämisestä ja erilaisten internet-sivujen ominaisuuksista media-alustoina. Internet laajentaa Groysin mukaan kuvan ja tekstin välisellä suhteella esimerkiksi käsitetaiteen mahdollisuuksia. Groys huomauttaa, että tekstin ja kuvien väliset suhteet antavat taiteilijoille mahdollisuuksia tehdä ”kuratoriaalisia” ratkaisuja, kuten mahdollisuuksia tehdä omaa työtään ymmärrettäväksi (Groys 2003, 42.) Groys viittaa käsityksissään Benjaminin kielifilosofiaan ja miten Benjamin käsittää kielen omanlaisenaan mediumina nimetä asioita (mts. 45). Internet tarjoaa oman maagisen ulottuvuutensa koskien juuri tekstin ja kuvan välistä suhdetta (mts. 45–46).

Internet antaa myös taiteen tuottamiseen liittyviä mahdollisuuksia esimerkiksi teosten arkistointiin liittyen. Niin teksti kuin kuva osana arkistollisia käytäntöjä antavat Groysin mukaan mahdollisuuksia tehdä internetistä museota muistuttava ”tila”. Kun internet ymmärretään tällä tavoin, internetitaiteen ja taiteen internetissä väillä ei lopulta ole eroa (Groys 2003, 43.) Groys ei kiistä museossa projisoitujen installaatiotöiden ero näiden esittämiseen internetissä, mutta pitää videotaiteen esittämistä internetissä museoon verrattavana mahdollisuutena (mts. 43– 44).

Groys huomiot kertovat kuinka kuvista on tullut historian saatossa omanlainen mahdollisuutensa myös taiteelliselle työskentelylle. Erilaiset arkistot muodostavat tässä suhteessa oman paikkansa.. Groysia seuraten ajattelisin, että auran olemassaolo koskien kuvaa on tapauskohtaista. Kuvien luodessa ainutlaatuisia virtuaalisia tilallisuuksia voi mielestäni väittää, että kysymys aurasta on perusteltu. Sen sijaan, jos internet-surfaus on ainoasta *flâneurin* kaltaista haikeutta, virtuaalista kuvavirran flaneerausta erilaisiin kohteisiin, niin kyse on Benjaminin ”Baudelaire-eseen” kaltaisesta halusta, jolla kuva tyydyttää halun nähdä asioita (SV, 78).

Tätä tutkielmaa kirjoittaessani keväällä 2020, elämämme globaali maailma on joutunut kohtaamaan uudenlaisen uhan sitä koskevan uhan. COVID 19-tauti on pakottanut eri valtiot rajoittamaan ihmisten perusoikeuksia. Tämä on tarkoittanut myös taiteen ja kulttuurin mahdollisuuksien rajoittamista museoiden, kulttuurien ja konserttisalien sulkemiselle. Tilanne kuitenkin myös ilmentää Groysin väitettä internetiä koskevista taiteen mahdollisuuksista. Esimerkiksi Obrist on ”kuratoinnut” omalle yhteisöpalvelu Instagramin käyttäjätililleen maaliskuun 2020 lopusta lähtien Jonas Mekasin, Suzanne Lacyn, Carsten Höllerin ja Lucy R. Lippardin kaltaisten kokeellisen taiteen pioneerin käsiteteoksia.⁵⁸ Vaikka käsitetaide rajoittuu tässä yhteydessä mediumina tekstiin, toimii Obristin tili loistavana esimerkkinä mahdollisuuksiin kokea taidetta myös pandemian tuomina vaikeina aikoina. Toisena esimerkkinä internetin taiteelle tuomista mahdollisuuksista voi pitää avantgarde-taidetta tekijälähtöisesti mediumista riippumatta esittelevää Ubuweb-sivustoa.⁵⁹ Sivustolla on mahdollisuutta kokea ilmaiseksi niin Pina Bauschin tanssiteoksia kuin John Cagen sävellyksiä.

On hyvin mahdollista, että internetin rooli vielä kasvaa osana nykytaiteen esittämistä tulevaisuudessa johtuen globaalien uhkien mahdollisuuksista. Nykyisyyden ilmastokriisi herättää esimerkiksi kysymyksen, kuinka kestäväällä pohjalla biennaali- ja näyttelykeskeinen tapa esittää nykytaidetta on. Obrist muistuttaa nykytaiteen globaalista ulottuvuudesta. Biennaaleja taidekeskuksia on kaikilla mantereilla, sen takia nämä ovat toimineet nykytaiteen kartografiana 1990-luvun alusta lähtien. Globalisaation peruuttamattomuus on ollut toistaiseksi nykytaidetta kuljettava kehityskulku (Obrist 2014, 127.) Kehityksen tuomien haasteiden myötä internet voi todella toimia Benjaminin toisen tekniikan esittämänä ajatuksena myös luontoa palvelevin

⁵⁸ < <https://www.instagram.com/hansulrichobrist/> > Viitattu 18.4.2020

⁵⁹ < <http://www.ubu.com/> > Viitattu 18.4.2020

tarkoituksin. Teknologia on myös mahdollisuus ihmisen kestävämmälle luontosuhteelle taiteenkin kannalta.

Nykytaiteen tekemiseen liittyy osallistuminen, mutta myös tilan asettautumattomuus ja virtuaalisuus. Taiteen paikka muodostaa nykytaiteelle oman ongelmansa, mysteerinsä ja sen sijoittuminen yhteiskuntaan ja sen käytäntöihin muodostaa siitä myös taiteellisen ilmaisun aiheen (Hannula 2004, 21). Paikkasidonnaisen taiteen käytännöt sekä nykytaiteen asennoituminen taiteen mediaalisiin ja materiaalsiin tekijöihin tarkoittavat auran kannalta, että teoksen alkuperäisyydellä ei ole ainakaan taiteellisen työn tavoitteena mitään merkitystä. Sen sijaan auran voi ajatella olevan tietynlainen referentti, jolla tarkastella tilaa, aikaa sekä materiaalisia tekijöitä koskevia muutoksia ja taiteellisen työn ratkaisuja. Paikkasidonnaisen taiteen tavan herättää aura uudelleen henkiin voi nähdä myös nykytaiteen vastavetona koskien modernin taiteen ihanteita, kuten ainutkertaisuudelle ja välineuskollisuudelle (mts. 70).

Aura on mahdollista herättää henkiin, mutta paikkasidonnaiset teokset voivat leikitellä ajallisesti tilan suhteellisuudella, multimediaalisuudella, teoksen viitealan käsitteellisyydellä tai paikkaa koskevan paikantamisen hankaluudella. Mika Elon mukaan auran voikin mieltää myös itse paikantamisen paikkana (Elo 2005, 179). Auraa voi pitää tietynlaisena viitepisteenä, joka osoittaa nykytaiteen kyvystä käsitteellisesti leikitellä taideteoksen paikan, materiaalisten piirteiden ja eron sekä taideteoksen historian suhteellisuudella.

4.3 Materiaalisuuden ja medium-luonteen merkityksettömyys - Paikkasidonnaisen taideteoksen historiallisuus

Benjaminin tavassa arvostaa avantgarde-taiteeseen liittyviä käytäntöjä on omanlainen yhteytensä paikkasidonnaisen taiteen käytäntöihin. S. Brent Platen mukaan jo Hannah Höchin kaltaisten dadaistien fotomontaasit kyseenalaistivat taideteoksen objektiluonteen Benjaminin suorittaessa tohtorin opintojaan (Plate 2005, 15). Michael W. Jenningsin mukaan Benjamin oli tietoinen aikansa avantgarde-liikkeistä 1920-luvun Berliinissä. Berliinissä asuivat tuolloin niin taide- ja arkkitehtuurikoulu Bauhausin keskeiset opettajat László Moholy-Nagy ja Mies van der Rohe, dadaismia edustivat Kurt Schwitters ja Höc, venäläistä konstruktivismia El Lisitski (Jennings 2004, 21–22). Jennings on arvioinut ilmapiiriin vaikuttaneen oleellisesti Benjaminin myöhempään tuotantoon (mts. 23). Surrealismiin, dadaismiin ja avantgarden vaikutusta on pidettykin yhtenä lähtökohtana, joka perustelisi miksi Benjamin ylipäätänsä ”Taideteos-esseessä” uudelleenarviointia estetiikan ja taiteen pyrkimyksistä (Lohtaja & Viitahuhta 2017, 39).

Seuraavaksi arvioin, miten materiaaliuus ja materiaalisuuden merkityksettömyys näkyvät osana paikkasidonnaista taidetta. Auran kannalta tällä on yhteys Benjaminin kuvaamaan muutokseen, jossa taiteen historiallisen kehityksen myötä ero alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä muuttuu merkityksettömäksi (TE, 145). Tämän jälkeen siirryn kysymykseen historialliseen viittaavasta aurasta tarkastelemalla, miten taideteoksen materiaallinen olemassaolo, fyysiset sekä historian myötä tapahtuvat muutokset saattavat koskea taideteosta.

Materiaalisuuden ”merkityksettömyys” ei sinänsä ole nykytaiteelle mikään uusi tema. Hans Ulrich Obrist pitää tämän kannalta merkityksellisenä filosofi Jean-François Lyotardin ja kuraattori Thierry Chaputin Pompidou Centreen vuonna 1985 kuratoimaa *Les Immatériaux* -näyttelyä. Obristin mukaan näyttely nimensä mukaisesti ilmensi taiteen muutosta taideobjekteista immateriaalisin viestintävälineisiin, muutosta modernista taiteesta postmoderniin taiteeseen (Obrist 2015, 157). *Les Immatériauxissa* kuulokkeet ja radio ohjasivat näyttelykävijällä kokemusta tilasta satunnaisesti. Obristin mukaan tilaa koskeva ei-lineaarisuus korosti immateriaalisuuden piirteitä osana kuuteenkymmeneen eri aiheeseen ja ”tilaan” järjestettyä kokonaisuutta (mts. 158).

”Taideteos-esseessä” Benjamin ymmärtääkin dadaistien fotomontaasin materiaalisena käytäntönä, joka onnistuu tuhoamaan auran. Dadaistit raivaavat tällöin tilaa myös uusille taiteen käsittämistavoille (mts. 162). Vaikka Benjamin tekee ”Taideteos-esseessä” erottelun alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä, on valokuvaukseen ja liikkuvaan kuvaan perustuvien teosten ero ”alkuperäiseen teokseen” suhteellista. Näin on myös ero maalaustaiteen ja valokuvataiteen välillä. Diarmuid Costellon mukaan jo postmodernissa taiteessa kumpikin tekniikka lainasi piirteitä toisiltaan, joka näkyi niin valokuvataiteen kuin maalaustaiteen esittävyttä koskevissa kysymyksissä sekä maalaustaiteen kaupallisissa piirteissä (Costello 2005, 166).

Nykyisistä valokuvataiteilijoista esimerkiksi Wolfgang Tillmans on tehnyt valokuvasarjoja, jossa hänen ei-esittävät valokuvansa edustavat pikemminkin kemiaa kuin valokuvausta. Tillmans tutkii esimerkiksi *Greifbar*-sarjan kuvissaan pelkällä pimiötekniikalla valon vaikutusta valokuvapaperille. Tillmansin kuvia voi pitää lähes tieteellisinä todisteina valosta ja sen liikkeistä, ehkä voisi puhua jopa ”valon aurasta”, jota oma silmämme ei etenkään pimiöolosuhteissa kykene erottamaan. Tillmansin työskentelytavan tuloksena ei ole koskaan samanlainen valokuva. Tällöin valokuvaukseen kuuluvat tekniset piirteet kykenevät periaatteessa tekniikkana alkuperäisiin

teoksiin.⁶⁰ Maalaustaiteen puolelta eroa valokuvan ja maalaustaiteen välillä on hälventänyt esimerkiksi Gerhard Richter, joka käyttää valokuvausta apuvälineenä taiteellisessa työskentelyssään (Obrist 2014, 93).

Nykytaiteilijan työ ei rajoitu pelkästään yhteen mediumiin, eikä materiaalisilla eroilla ole samanlaista merkitystä kuin Benjaminin ajan taidetta koskevassa keskustelussa. Kwonin mukaan paikkasidonnainen taide ilmentää taiteilijan tyylillisiä preferenssejä, objektisoimalla taideteosta uudella tavalla (Kwon 2004, 38). Kwonin mukaan esimerkiksi paikkasidonnaisten taideteosten uudelleen valmistamiseen ja esittämiseen liittyy kysymys teosten alkuperäisyydestä siksi, koska usein taiteilijat eivät ole enää osana teosten uudelleen esittämistä liittyviä käytänteitä (mts. 39). Tämän takia monet taiteilijat haluavat itse auktorisoida esittämiseen liittyvät käytännöt, toisaalta Kwonin mukaan taiteilijoilla on myös tietty oikeutensa pyhittää teoksen esilläolo (mts. 42).

Materiaalisuuden merkityksettömyys koskee väitettäni paikkasidonnaisen taiteen kyvystä herättää aura henkiin ja tehdä aura myös varteenotettavaksi nykytaidetta koskevaksi kysymykseksi. Taide kokee historiallisesti sisäisesti vastaavan kehityksen, jonka väkijoukot kokevat Benjamin mukaan elokuvan myötä (TE, 145). Nykytaide syntyy käsite- ja performanssitaiteen historiallisesta jatkumosta, jotka haastoivat modernismin johtoidean olleen välinekeskeisyyden (Hannula 2004, 105). Taideteoksen aura on ollut siis sekä materiaalisesti että välineluonteen merkityksettömyyden takia mahdollisuus haastaa modernismin ideaalit.

Materiaaliset ja mediumia koskevat kysymykset mahdollistavat nykytaiteen ja paikkasidonnaisen taiteen piirissä myös tilaa sekä teoksen käsitteellistä alaa koskevien kysymysten pohtimisen. Esimerkiksi venäläisen Sergey Sapozhnikovin teossarja *Wonderful Day* (2018) muodostuu Polaroid-kuvien dokumentoiduista installaatioista, joissa Sapozhnikov tutkii autiotaloja ja raunioita erilaisin tilajärjestelyin. Hänen tekemänsä tutkimukset eivät muodosta erillistä performanssia, vaan hän dokumentoi kokeilunsa valokuvin. Valokuvissa hän on lavastanut rakennuksiin syvyysvaikutelman, sommitellut uimaleluja vasten autiotalon seinää sekä tuonut lahonneen lintujentähystystornilta näyttävän puisen elementin kuvaamiensa rakennusten yhteyteen.⁶¹ Sapozhnikovin taiteellisessa työskentelyssä kysymys varsinaisen taideteoksen paikasta sekä itse taiteellisen työn luonteesta jäävät avoimiksi. Onko varsinainen työ itse installaatioiden koostaminen vai näitä esittävät kuvat? Sapozhnikovin taiteellinen työskentely ilmentää paikkasidonnaisen taiteen

⁶⁰ <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/wolfgang-tillmans-2017/room-guide-2017>> Viitattu 19.4.2020.

⁶¹ <https://sergeysapozhnikov.ru/a_wonderful_day/> Viitattu 20.4.2020

multimediaalisuutta, mediumien luovaa käyttöä, jossa hämärtyvät kysymykset koskien paikkaa ja paikan rajoitteita (Meyer 2000, 24.)

Teknologisen kehityksen tuloksena monet suuret installaatiot ovat luonteeltaan immersiiivisiä teosympäristöjä. James Voorhies nimittää esimerkiksi Thomas Hirschornin, ja Hito Steyerlin kaltaisten taiteilijoiden teoksia *mise-en-scène* -installaatioiksi, jotka pyrkivät ottamaan haltuun galleriatilan jokaisen aspektin osana taiteellisen työnsä näyttämöllepanoa (Voorhies 2017, 24). Vaikka esimerkiksi Steyerlin töissä immersiivisuus liittyy usein hänen tekemiinsä teknologisiin kokeiluihin, näkee Voorhies näissä töissä yhteyden paikkasidonnaisen taiteen lähtökohtiin. Tällä hän tarkoittaa minimalistisen taiteen ja Donald Juddin kaltaisten taiteilijoiden tapaan luoda illuusioon perustuva tila, joka riippuu ruumiin tilaa ja aikaa koskevasta kokemuksesta (mts. 25). Toinen Voorhiesin käyttämä esimerkki on Carsten Höllerin ja Mika Rottenbergin kaltaisten taiteilijoiden gallerioihin tekemät tilalliset interventiot. Höllerin ja Rottenbergin töihin liittyvät näyttelytilan suuret rakenteelliset muutokset tarjoavat näyttelyvieraille Voorhiesin mukaan täysin ainutlaatuisen tilaan liittyvän vaikutelman (Voorhies 2017, 35).

Myös Kiasmassa vuosien 2019 ja 2020 vaihteessa nähty ”vuosisadan paras taideteos” eli Ragnar Kjartanssonin *The Visitors* (2012) on esimerkki tämän kaltaisesta taiteesta. 64 minuuttinen teos päättyy näyttely-yleisön päättymiseen samaan tilaan yhdeksänkanavaista videoinstallaatiota esittävässä tilassa. Teos ei ole paikkana ainutlaatuinen, mutta siihen kuuluvaan varsinaiseen taidekokemukseen kuuluu sekä immersiivinen että tilaa koskeva piirteensä.⁶²

Taideteoksen materiaalisuuteen liittyy myös paikkasidonnaisen taiteen tapa vastustaa taiteen esineluonnetta. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii kuraattori Hans Ulrich Obristin yhdessä Julia Peyton-Jonesin ja Andrea Schliekerin vuonna 1995 Lontoon Serpentine Galleries -taidekeskukseen kuratoima näyttely *Take me (I'm Yours)*.⁶³ Näyttely mahdollisti esimerkiksi Hans-Peter Feldmanin, Christine Hillin ja Christian Boltanskin kaltaisten töiden koskettelun, haistelun sekä myös viemisen kotiin. Vuonna 2015 Obrist, Boltanski ja Chiara Parisi kuratoivat näyttelyn samalla konseptilla ja nimellä uudestaan Ranskan rahamuseoon Monnaie de Parisiin Pariisissa. Taiteilijapariskunta Gilbert & Georgen installaatioon kuului osaksi ilmaisia rintanappeja. Carsten Höllerin installaatio *Pill Clock (blue and white pills)* rakentui sinisistä mukaan otettavista pillereistä. Yoko Onolla oli esillä toivomuspuu *Wish Tree* (1996/2015), johon kävijöiden oli tarkoitus laittaa omia toiveitaan.

⁶² < <http://www.editmedia.fi/nayttelyt/the-visitors/>> Viitattu 19.4.2020

⁶³ < <https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/take-me-im-yours-serpentine>> Viitattu 2.3.2020

Paitsi, että nämä näyttelyt ovat kyseenalaistaneet taideteoksen tavaraluonteen, ne ovat myös onnistuneet käsitteellisellä tavalla tuottamaan taidenäyttelyn kiinnostavalla tavalla uudelleen.⁶⁴

Benjaminin historialliseen materiaaliin viittaava aura kattaa taideteosta koskevat fysiologiset piirteet sekä teosta koskevat mahdolliset omistussuhteet (TE, 142). Taideteoksen aura ja taideteoksen havainnosta riippumaton olemassaolo sisältää mahdollisuuden teosta koskeville muutoksille sekä uusille historian muuttuville merkityksen annoille. Tämän kaltaisesta teoksesta en voi olla käyttämättä teosesimerkkiä, joka liittyy myös Benjaminin omaan henkilöhistoriaan.

Vuonna 2017 Kasselissa järjestetyssä *14 Documenta*-näyttelyssä oli esillä Kasselin Neue Galleriessa nimittäin omalla tavalla Benjaminin oma aura. Yhdysvaltalainen R.H. Quaytman on käsitellyt omassa taiteellisessa työssään Benjaminille kuulunutta Paul Kleen monotypiaa *Angelus Novus* (1920). *Angelus Novus* viittaa alaluvussa 1.2 mainitsemaan ”Historian teesien” VI:ssa teesissä esiintyvään historian enkeliin, jonka kasvot ovat kääntyneet menneisyyteen (HK, 182). Teesissä esiintyvän historian enkelin on tunnetusti tulkittu viittaavan *Angelus Novukseen*, jonka Benjaminin itse omisti ja osti Kleeltä vuoden 1921 keväällä (Ferris 2008, 9).

Quaytman huomasi vuonna 2015 vieraillessaan Tel Aviv Museum of Art -museossa, jossa *Angelus Novus* oli esillä, että Klee oli liimannut monoprinttinsä suoraan 1520-luvulla tehdyn puukaiverruksen päälle, jossa oli nimikirjaimet LC. Quaytman tajusi tämän viittaavan Lucas Cranach vanhemman Martti Lutheria esittävään muotokuvaan *Martin Luther* (1526). Erikoisen tästä tekee Benjaminin henkilöhistorian kannalta Lutherin antisemitistisyys. Lutherin antisemitistisyys tulee kenties tunnetuimmassa muodossaan ilmi Lutherin teoksesta *Juutalaisista ja heidän valheistaan* (1543). *14 Documentassa* Quaytmanilta oli nähtävillä heprean kaiverrusta tarkoittavan ׀ךךך- teossarjan monoprinttejä, joissa Quaytman tutki Benjaminin ja Gershom Scholemin ystävyssuhdetta sekä *Angelus Novuksen* sommitelmallista yhteyttä Cranachin *Martin Lutheriin*. Quaytmanin havaitsemat yhtymäkohdat Cranach vanhemman *Martin Lutheriin* tekevät myös *Angelus Novuksen* ja Benjaminin ajankohtaiseksi nykyisyydessä. *Angelus Novus* on kuitenkin myös teossarjan ehto.⁶⁵

Auran merkitykset voivat siis muuttua historian myötä myös nykytaiteen piirissä. Quaytmanin työ ilmentää historialliseen materialismiin viittavan auran piirteitä niin fysiologisten muutosten (uusi *Angelus Novusta* koskeva havainto) kuin omistussuhteiden (Benjaminin henkilöhistoria) kautta.

⁶⁴ <<https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/take-me-im-yours>> Viitattu 2.3.2020

⁶⁵ *Angelus Novus* kuuluu Jerusalemissa sijaitsevan Israel Museumin kokoelmiin.

<<http://www.artcritical.com/2015/11/11/david-carrier-on-r-h-quaytman/>> Viitattu 2.2.2020

Quaytmanin työ tekee menneisyyden ajankohtaiseksi nykyisyydessä sekä lisää tietoisuutta myös juutalaisuuteen liittyvästä sorrosta. Esseessään ”Kokemus ja köyhyys” (*Erfahrung und Armut*, 1933) Benjamin viittaa Kleeen taiteilijana, joka edustaa ”positiivista barbariaa”. Tällä käsitteellä Benjamin tarkoittaa ihmisen mahdollisuutta irtautua ”sivistysaarteesta”, mahdollisuutta aloittaa uudestaan alusta (KK, 135–136).⁶⁶ Näin Klee puolivahingossa tekikin lähes 100 vuotta myöhemmin.

Taideteoksen historiallinen olemassaolo koskee myös näiden dokumentoimista. Valokuvaus ja liikkuva kuva usein paradoksaalisesti mahdollistavat esimerkiksi performanssi- ja paikkasidonnaisen taiteen historiallisen olemassaolon. Hanna Johansson on esimerkiksi osoittanut, että maataidetta koettiin pikemminkin erilaisina dokumentteina kuin varsinaisesti teosten paikoissa (Purhonen 2010, 31). Nick Kayen mukaan paikkasidonnaista taidetapahtumaa tai esitystä koskevat dokumentit selittävät teoksen tai esityksen suhdetta paikkaan, siihen liittyviä ratkaisuja sekä paikan ja teoksen/esityksen välistä monimutkaista suhdetta (Kaye 2000, 215–216). Hän kuitenkin korostaa näiden rajallisuutta teosten dokumentoinnissa sekä suhteellista kysymystä, missä määrin nämä ovat varsinaisesti paikkasidonnaisten teosten osia (mts. 216–217).

Materiaalisuudella ei ole paikkasidonnaisen taiteen tapauksessa monin osin itseisarvoa, mutta multimediaaliset mahdollisuudet sekä teknologinen kehitys mahdollistavat sen piirissä myös tilaa ja paikkasidonnaisen paikkaa pohtivia mahdollisuuksia. Auran voi paikkasidonnaisen taiteen tapauksessa katsoa olevan materiaaliset ja multimediaaliset piirteet yhdessä paikassa yhdistävä tekijä vaihtoehtona, että puhuisi teoksen osista. Kuten Quaytmanin esimerkki historialliseen materiaaliin viittaavasta aurasta myös osoittaa, taideteosten ja taidehistorian myötä tapahtuvat muutokset voivat koskea myös nykytaidetta. Tällöin aura voi toimia käsitteenä ymmärtää yksittäisiin teoksiin liittyvää historiaa laajemmassa merkityksessä.

4.4 Nykytaidekatsojan kokemus ja taideyleisöjen elämykset - Nykytaiteen kriittisyys ja sisäinen kritiikki

Luvussa 3 läpikäymäni Adornon ja Rancièren Benjamin-kritiikit koskevat osittain kysymystä myös taidetta koskevan kokemuksen luonteesta. Paikkasidonnaisen taiteen poliittisen ja sosiaalisen luonteen kannalta Benjaminin ja Rancièren taidefilosofissa ajattelussa on jännite taidekokemuksen yksilöllisen ja yhteisöllisen kokemuksen välillä. Kysymys koskee myös Adornon Benjamin-

⁶⁶ Julkaistu Eetu Virenin suomentamana osana Benjaminin kirjoitusten kokoelmaa *Keskuspuisto* (toim. Taneli Viitahuhta & Eetu Viren), KK.

kritiikkiä, koska hänelle taiteen yksilöllinen kokemus on kollektiivisia merkityksiä tärkeämpää (Kotkavirta 1999b, 48).

Benjaminin ja Adornon taidefilosofioiden välinen ”kiista” modernin taiteen luonteesta palautuu tältä osin myös paikkasidonnaista taidetta koskevaan nykyaiteen sisäiseen kritiikkiin. Kysymys taiteen vastaanottajan roolista on monilta osin oleellinen nykyaiteen poliittisen ja yhteiskunnallisen vaikuttavuuden kannalta. Tämän takia käyn tässä alaluvussa ensin läpi, miten tämä kiista ilmenee paikkasidonnaista taidetta koskevassa kirjallisuudessa, josta siirryn Benjaminin ”Baudelaire-esseessä” tekemään erotteluun kokemuksen ja elämyksen välillä.

Aura on keskeinen erotteluun liittyvä kriteeri (SV, 75–81). Taideteoksen sosiaalisen luonteen kannalta auran rappio edustaa ”Taideteos-esseessä” elokuvan osalta taideteoksen uusia sosiaalisia mahdollisuuksia (TE, 146). Vaikka aura paradoksaalisesti herääkin paikkasidonnaisen taiteen piirteiden kautta kuolleista henkiin, ei ole kuitenkaan itsestään selvää, kykeneekö paikkasidonnainen taide edustamaan Benjaminille elokuvan ja valokuvauksen kaltaista taidetta, joka ilmentäisi Benjaminin käsitystä ”taiteellisista tehtävistä” (mts. 148).

Aluksi haluan kiinnittää huomiota kysymykseen, arvioiko Benjamin taiteen merkitystä ja arvoa subjektiivisesta vai kollektiivisesta näkökulmasta? Mielestäni vastaus on molemmista. Rancièren käsitys aistisen jaosta sopii monilta osin erityisen hyvin taideyleisöjä osallistavan, yhteisölähtöisen paikkasidonnaisen taiteen arvioimiseen. Tämä johtuu Rancièren aistisen jaon käsitettä koskevista, yksilöiden identiteettejä koskevista ristiriidoista. Tätä kautta erimielisyys rakentaa myös yksilöllistä tietoisuutta yhteiskunnassa suhteessa uusiin päämääriin (Tuomikoski 2017, 28–29). Aura koskee kuitenkin myös yksilöllistä havainto, jolle muodostuu ”Baudelaire-esseessä” suhde yksilölliseen muistiin. ”Taideteos-esseessä” yleisön tapa nauttia ja vastaanottaa elokuva taidekokemuksena antaa kuvan elokuvayleisön kokemuksesta elämyksiä hajamielisesti vastaanottavana joukkona (TE, 164–165). Benjamin kuitenkin myös ”Taideteos-esseessä” viittaa yksittäisen katselijan saamaan šokkiin vaihtuvien kuvien aiheuttamaa assosiaatioketjua (mts. 162). Benjaminin käsitys taiteen ja politiikan välisestä suhteesta ei perustu pelkästään ihmisjoukkojen passiiviseen tapaan vastaanottaa taidetta. ”Baudelaire-esseessä” Benjamin pohtii kysymystä kokemuksen ja elämyksen välisestä erosta yksilöllisen šokin kannalta (SV, 22–24).

Jo johdannossa sivusin kysymystä paikkasidonnaista taidetta koskevan teorian piirissä olevasta jännitteestä koskien taiteen katsojan roolia. Jännitteeseen on vaikuttanut taidekriitikko Hal Fosterin muotoilema etnografisen käänteen käsite. Käsitteen myötä paikkasidonnaisessa taitteessa

korostuivat 1990-luvun lopussa yhteisöjen sekä taiteen sosiaalisen luonteen merkitys. Muutos näkyi taiteen uusissa poliittisissa teemoissa koskien esimerkiksi identiteettiä ja globalisaatiota käsitteleviä kysymyksiä (Hannula 2004, 99–100).

Käänteiden myötä taiteen materiaalikeskeisyys on kääntynyt kohti väittelykohtaisia, paikka- ja yhteisösidonnaisia projekteja (Purhonen 2010, 25–26). Tämä myös luo vaikutelman taiteen yhdistymisestä mahdollisimman lähelle elämää (mts. 26). Etnografisuus käsitteenä ei viittaa Fosterin käytössä etnografiseen metodiin tai institutionaaliseen tutkimukseen. Matthew Rampleyn mukaan käsite viittaa pikemminkin taiteen uuteen tapaan korostaa kulttuurisen kirjon rikkautta (Rampley 2000, 139). Tämä näkyy esimerkiksi miten paikkasidonnaiset taiteilijat ovat pyrkineet sitoutumaan osaksi työhön osallistuvien yhteisöjen paikallisia piirteitä (Doherty 2009, 16).

Eräs paikkasidonnaisen taiteen etnografisesta käänteestä ammentava taideteoreetikko on Grant Kester. Kesterille erityisesti yhteisötaiteen muotoa edustava sitoutunut taide (*socially-engaged art* tai pelkkä *engaged art*) on tapa välittää tietoa, ymmärrystä sekä empatiaa yksilöiden välillä julkisessa tilassa (Kester 2010, 66–67; Kantonen 2010c, 72–73, 75). Kesterille esimerkiksi Suzanne Lacyn Oaklandissa Yhdysvalloissa vuosien 1991–2001 aikana järjestämä installaatioiden, performanssien ja poliittisen aktivismin sarja muodostaa ideaalin kommunikaatioon ja vuorovaikutukseen perustuvasta taiteesta (Kantonen 2010c, 76). Lacy on osana taiteellista työtään järjestänyt keskustelutilaisuuksia paikallisten nuorisojengien ja poliisin välillä sekä antanut nuorisolle mahdollisuuden ilmaista paikallisuutta koskevaa kokemustaan parkkitalon katolla (Kester 2004, 83–84).

Kesterin tavoin Claire Bishop on ehdottanut ristiriitojen ja kiistojen purkamista sekä yhteiskunnallisen eriarvoisuuden esille tuomista taiteellisen työn lähtökohdiksi. Kun Kester toivoo paikkasidonnaiselta yhteisötaiteelta vuorovaikutteista prosessia, niin Bishopin mielestä osallistavan taiteen ei tule pyrkiä sovinnolliseen yhteisöllisyyteen, vaan provosoida yhteiskunnassa ilmenevää eriarvoisuutta (Kantonen 2010c, 80). Bishop arvostaa esimerkiksi Santiago Sierran ja Thomas Hirschhornin kaltaisia taiteilijoita, joiden performanssit ja installaatiot ruokkivat pikemminkin epämurkavuuden kuin yhteisöön kuulumisen tunnetta (mts. 80–81).

Myös johdannossa mainitsemani Nicolas Bourriaud'n relationaalisen estetiikan käsityksiä on sovellettu yhteisöllisiä käytäntöjä hyödyntävään paikkasidonnaiseen taiteeseen. Yhteisöllisyys ja dialogisuus eivät kuitenkaan edusta relationaalisessa estetiikassa itseisarvoa, vaan Bourriaudille merkityksellisempää on kysymys yhteiskunnan tuottamien sosiaalisten suhteiden luonteesta osana

globaalia kapitalismin kehitystä. Näitä ei voi kritisoida Bourriaud`n mukaan yhteiskunnan ulkopuolelta (Purhonen 2010, 79.) Bourriaud hahmottelee ajatusta relationaalisista teoksista, jotka vaihtoehtoisina tiloina voivat toimia vaihtoehtona vieraantuneisuudelle, työnjaolle, tilan tuotteistamiselle ja elämän esineellistymiselle (mts. 79–80). Relationaalisen estetiikan määritelmä perustuu Bourriaud`n tapaan arvioida taideteoksia niiden esittämien ja tuottamien ihmissuhteiden perusteella (Bourriaud 2002, 112). Tätä ilmentävä taide ottaa taiteellisen työn teoreettisessa ja käytännöllisessä toiminnassa huomioon ihmissuhteet ja sosiaalisen elämän kontekstin ja poikkeaa yksityisestä tilasta (mts.113).

Relationaalisen estetiikan pyrkimys on hahmottaa paikkasidonnaiseen taiteeseen liittyviä käytäntöjä, jotka vastustavat nykyelämän kapitalistista ja kulutuskeskeistä luonnetta. Relationaalinen estetiikan lähtökohtana on käyttää materiaalinaan globaalin kapitalismin palvelu-, elämys-, huomio- ja informaatiotalouden muotoja sekä sisäisiä verkostoja. Bourriaud`n kritiikki koskee markkinatalouden tapaa tuotteistaa yhteisöllisyys ja kosketus elämyksiksi ja palveluiksi. Bourriaud ihailee erityisesti Rirkrit Tiravanijan kaltaisia nykytaiteilijoita, jotka rakentavat gallerioihin yhteisöllisyydelle perustuvia tiloja, määrittäen kuitenkin tiloille oman käsikirjoituksen tai formaatin (Kantonen 2010c, 79.)

James Voorhiesin mukaan Bourriaud`n relationaalinen estetiikka on kuitenkin lähtökohdiltaan tullut nykyisyydessä osittain väärin ymmärretyksi. Voorhiesin mukaan Bourriaud`n ajatusten pohjalta sovelletut sosiaaliset käytänteet ovat maailmaa parantavia aktiviteetteja, mutta hänen mukaansa ei ole enää itsestään selvää edustavatko ne taidetta. Voorhiesin mukaan yhteisölähtöiseltä taiteelta on kadonnut kriittinen asenne (Voorhies 2017, 103).

Tästä esimerkkinä Voorhies pitää relationaalisen estetiikan ajatuksista ammentaneen Carsten Höller vuosina 2011–2012 New Yorkin New Museum -museossa järjestettyä *Experience*-näyttelyä. Näyttely muistuttikin pikemmin huvipuistoa kuin perinteistä näyttelytilaa. Kahden eri museon kerroksen läpi kulki työ nimeltä *Untitled (Slide)* (2011), ruostumattomasta teräksestä ja polykarbonaattista valmistettu liukumäki (Voorhies 2017, 1.) *Mirror Carousel* (2005) oli nimensä mukaisesti peileistä koostuva peilikaruselli. *Singing Canaries Mobile* (2009) taas seitsemästä metallisesta linnunhäkistä koostuva katon rajassa roikkuva installaatio, jossa elävät kanarialinnut loivat laulullaan kakofoniaa näyttelytilaan (mts. 1–4).

Voorhies tulkitsee Höllerin näyttelyn ilmentävän kehityskulkua, jossa globaali nykytaide tuottaa kokemuksia pääomalle sen sijaan, että se toimisi relationaalisen estetiikan tavoin kriittisenä

asenteena sitä vastaan. Tämän takia hän arvioi kriittisesti itse taidenäyttelyn katsojan kokemusta (Voorhies 2017, 10). Voorhiesin mukaan katsojan aistinen ja havaintoon perustuva kokemus on kriittinen vaihtoehto taiteen osallistamiseen tähtäävälle kokemukselle. Esimerkiksi Rancièren merkitys perustuu Voorhiesin mukaan nykytaiteen kriittisessä tarkastelussa maailman uudelleen hahmottamiseen itsestään selvien sisältöjen sijaan, ja miten esteettinen kokemus muuttaa yksilöllisestä suhdetta maailmaan (mts. 14, 142–143).

Benjaminin ”Baudelaire-esseessä” tekemä erottelu kokemuksen ja elämyksen välillä voi mielestäni toimia taidekokemuksen kriittistä tarkastelua antavan suuntaviivana sekä täydentävänä tarkastelumallina. ”Baudelaire-essie” ilmentää jollain tapaa ihmisen kokemuksetonta tilaa, ristiriitaa perinteen välittämän kokemuksen sekä historiallisen kehityksen kautta muodostuvien elämysten välillä. ”Taideteos-” ja ”Baudelaire-essie” ilmentävät, miten kuvat muuttavat ihmisen havaintoon liittyviä tottumuksia. Elämän sisältö täyttyy kuvien virralla, elämysten ja šokkien katkonaisuudella (SV, 71–72). Diarmuid Costellon mukaan ero kokemuksen ja elämyksen välillä koskien auraa on kaksinainen. Benjamin toivottaa tämän muutoksen tervetulleeksi, mutta tähän liittyy toisaalta myös murhe, joka näkyy miten muisti ja elämykseen kuuluva šokkiluonne ilmentävät eroa kokemuksen ja elämyksen välillä (Costello 2005, 178).

Aura on keskeinen kokemuksen ja elämyksen erottava piirre. Tämän takia aura sopii varsin hyvin ymmärtämään myös nykyisyyden visuaalisen kulttuurin luonnetta koskien taideteoksen vastaanottoa. Eräs tapa, miten tämä näkyy taideteoksen vastaanottoa koskevassa kokemuksessa, on älypuhelinlaitteiden tuoma mullistus kokemusmaailmalle. Älypuhelimien käyttö osana taidekokemusta näkyy esimerkiksi museokävijöiden ottamalla selfie-kuvilla.⁶⁷ Kun kokemuksellisuus korostuu älypuhelinlaitteiden käytön myötä, on todellakin mahdollista, että taiteen tuotanto alkaa myös toimia elämyksiä tuottavin ehdoin.

Benjaminin ”Baudelaire-esseessä” tekemä erottelu tahdonalaisen ja tahdosta riippumattoman muistamisen välillä perustuu, miten valokuvat kykenevät toteuttamaan toiveen alkuperäisen kokemuksen, ihmismuistin jatkeena. Tämä kuitenkin typistää ihmisen mielikuvituksen alaa (SV, 76). Valokuva kykenee tarjoamaan maalauksen näkemiseen liittyvän toiveen, kun teosta ei ole mahdollista havaita sen välittömässä läheisyydessä. Se on väline tyydyttämään silmän halu kohdistaa huomionsa johonkin, ”mitä se ei voi kyllikseen lakata katsomasta” (mts. 78). Valokuvaus

⁶⁷ <<https://www.ksml.fi/kotimaa/Taiden%C3%A4yttelyiss%C3%A4-otetaan-yh%C3%A4-enemm%C3%A4n-selfieit%C3%A4-%E2%80%93-museot-iloitsevat/>> Viitattu 18.4.2020

Benjaminin mukaan tuhoaa auran, koska se kykenee toteuttamaan maalauksen katsomiseen liittyvän toiveen ilman, että toive palaisi mieleen tahdosta riippumattoman muistin kautta (mts. 79).

Benjaminin tekemä erottelu kokemuksen ja elämyksen välillä perustuu toiveen kohdistamiseen. On kuitenkin epäselvää, minkä takia taidekatsojan täytyy esittää itseään osana kokemusta?

Myös kuvataiteilijat ymmärtävät, miten matkapuhelinlaitteet liittyvät keskeisesti osaksi nykyistä taidekokemusta. Kristiina Ljokkoi pohtii kirjassa *Paikan tuntu. Kohtaamisia unohdetuissa tiloissa* (2016) kokemuksiaan Korkeasaaren tyhjiissä karhulinnassa vuosina 2014–2016 toimineesta Grey Cube Galleriasta ja sen yhteydessä toimineesta festivaalitoiminnasta. Ljokkoi kokee, että Korkeasaaren kävijät havainnoivat eläimiä juuri sen verran, että kamera räpsähti. Hän ajattelee, että katsetta houkuttelevien viestien ylitarjonta ohjaa ihmisen katsetta ensisijaisesti suhteessa aistisuuteen. Ljokkoi ajattelee, että linssin takaa tapahtuva havahtuminen ja kiire vaikuttavat siihen, että moni ei pyrkinytkään havainnoimaan eläimiä ja näiden elämää. Tämän takia aito empatian kokemus hankaloituu. Ljokkoi toivoo taiteen olevan havahtumisen väline, jolla on mahdollisuus rikkoa periteiset havaintoon liittyvät tottumukset. Hänen odottaa taidekokemuksen yhdistyvän jo koettuun, kuultuun, elettyyn, synnyttäen uusia näkökulmia. Ratkaisevaa tälle mahdollisuudelle kuitenkin on aika sekä muunkin kuin näköaistin ylivalta. (Ljokkoi 2016, 75.)

Minäkin olen tehnyt tässä tutkielmassa valinnan käyttää ilmaisua taideteoksen katsoja, taideteoksen kokijan sijaan. En ole tällä ratkaisulla pyrkinyt arvottamaan taideteokseen liittyvää aistikokemusta, vaan pikemminkin korostamaan auraa nimenomaan ensisijaisesti havainnon kohteena. Eräs paikkasidonnaisen taiteen mahdollinen tapa ratkaista kysymys taiteen ”elämysluonteesta” liittyikin tältä osin taideteoksen aistisuuteen tai aistisuuden rajoittamiseen.

Vuonna 2016 Zürichissä järjestetyssä *11 Manifestassa* oli taidekeskus Löwenbraukunstissa esillä kuvataiteilija Mike Bouchetin installaatio *Zürich Load*. Installaatio muodostui 80:stä tonnista ihmisjätettä.⁶⁸ On luonnollisesti ymmärrettävää, että tämän kaltaista taideteosta ei voi myydä tavarana. Vuosi *Zürich Loadin* jälkeen Bouchetin installaatiotyö *Tender* (2017) New Yorkin Marlborough Contemporary Galleryssä oli tyhjä galleriatila, jossa esillä ei ollut mitään. Galleriatilaan Bouchet oli järjestänyt saksalaisen parfyymitehtaan avustamana rahan tuoksun.⁶⁹

⁶⁸ <<https://news.artnet.com/art-world/mike-bouchet-manifesta-11-mountain-poo-468410>> Viitattu 2.3.2020

⁶⁹ <<https://www.artnews.com/art-news/news/from-the-smell-of-sewage-to-the-smell-of-cash-mike-bouchet-brings-an-olfactory-sculpture-to-marlborough-chelsea-7618/>> Viitattu 2.3.2020

Kun Bouchet korostaa töissään myös hajuaistin merkitystä, niin esimerkiksi libanonilaisen nykyaiteilija ja säveltäjä Zad Moultakan kiertävä teos *Šamaš* (2017-) painottaa myös kuuloaistia osana teoksen kokemista. Läntisen maailman ja Lähi-idän välistä konfliktia käsittelevä *Šamaš* koostuu mustilla paneeleilla peitetystä seinästä, 150 000 libanonilaisesta kolikosta, pommitetun kaupungin ilmakuvaa esittävästä mosaiikista, 6 metriä korkeasta hävittäjälentokoneen moottorista sekä 44 kaiuttimesta, jotka toistavat Moultakan säveltämää kuoroteosta.⁷⁰ Suomenlinnassakin nähtyä taideteosta ei voi kolikoiden materiaalistien ominaisuuksien luoman vaikutelmankaan takia vangita kuvilla, vaan teoksen kokeminen vaatii todella auran kaltaista kokemista ”tässä ja nyt”, teoksen paikassa.

Taideteoksen katsojan kokemuksen sitouttaminen osaksi paikkasidonnaisen teoksen paikkaa siten, että varsinaista kokemusta ei voi edes viestittää kuvin, toimii tältä osin kriittisenä tapana vastustaa taidetta koskevaa elämysluonnetta. ”Baudelaire-esseessäkin” Benjamin ajattelee, että valokuva voi toimia vain välineenä tyydyttämään ainoastaan teoksen näkemiseen kohdistuva halu (SV, 78). Teknologisen kehityksen myötä muiden aistien korostaminen voi todella toimia vastavetona näköaistin ylivallalla tai laajemman aistisen kokemuksen järjestävänä tekijänä.

Myös nykyaiteen kaupallisuuteen liittyvillä kysymyksillä on merkityksensä nykyaiteen kriittisyyden kannalta. Bourriaud pohti jo parikymmentä vuotta sitten kysymystä nykyaiteen todellisista haasteista. Tehden tunnusta yhteiskuntaan ulottuvalle taiteelliselle työskentelylle, hän kuitenkin muistutti, että nykyisen yhteiskunnan ideaalisubjekti on palautettavissa ajassa ja tilassa liikkuvaan kuluttajaan (Bourriaud 2002, 8–9). Viitaten situationisti Guy Debordin ajatuksiin Bourriaud muistutti, ettei ihmisten elämä tai ihmisten väliset suhteet ole irrallaan talouden mekanismeista tai hyödykkeistä ihmisten ympärillä (mts. 9).

Mika Hannula huomauttaakin, että paikkasidonnaisen taiteen kriittisyys taiteena on suhteellista ja itse asiassa kuin tehty speaktaakkelien luomiseen (Hannula 2004, 45–46). Hän kiinnittää huomiota käsitteen lähtökohtiin ”tulla tapahtumaksi”, hylätä annetut olosuhteet, itsestään selvät oletukset, raamit ja merkitykset. Olla elävää nykyaitea, joka on liikkeessä ja mahdollistaa performatiivisen osallistumisen (mts. 46).

Hyvänä muistutuksena paikkasidonnaisen taiteen eräänlaisesta speaktaakkeliluonteesta toimivat Damien Hirstin vuonna 2017 Punta della Doganassa Venetsiassa olleet massiiviset veistokset, kuten

⁷⁰ < <https://www.hiap.fi/collaboration/samas-in-suomenlinna/> > Viitattu 18.4.2020

18 metriä korkea pronssiveistos *The Demon with Bowl* (2014).⁷¹ Vuonna 2019 las vegasilainen hotelli Palms Casino Resort osti Hirstin työn arviolta 14 miljoonalla dollarilla.⁷² Nyt teos sijaistee lomakohteen Kaos -yökerhon uima-altaalla. Hirst on lisäksi suunnitellut hotelliin maailman kalleimmaksi luonnehditun sviitin, *Empathy Suiten* punttisaleineen ja hierontahuoneineen.⁷³

En kykene ratkaisemaan kysymystä kokemuksen ja elämyksen välisestä kiistasta nykytaiteen kannalta. En myöskään pysty myöskään ratkaisemaan, onko yksilön sisäistä kokemusta painottava taidekokemus taiteen kriittisyyttä palvelevampi. Yksilöiden tavassa tallentaa elämyksiä tai paikkasidonnaisen taiteen tavassa osallistaa yhteisöjä on varmasti myös positiivisia puoliaan. Tarjoan siksi ”benjaminilaisen” näkökulman näitä koskeviin kysymyksiin.

Mielestäni ”Baudelaire-essee” pyrkii ratkaisemaan kysymyksen kokemuksen luonteesta osana kapitalismin historiaa kaksitahoisesti. Kokemusta koskeva erottelu liittyy ristiriitaan perinteisen kokemuksen sekä modernia aikaa kuvaavan elämyksen välillä. Erottelun tuloksena on mielestäni ratkaisu, jossa säilyy avoimuus kummankin mahdollisuudelle, jossa auralla on keskeinen asema.

Tämä perustuu siihen, että aura on kokemuksen ja elämyksen erottava piirre, joka on yhteydessä muistiin. Benjamin käsittää ajassaan kuvien merkityksen ihmiselämälle ja miten kuvien katsomiseen liittyy samanlainen halu kuin maalaustaiteen katsomiseen (SV, 78). Kuvien katsominen tapahtuu kuitenkin ainoastaan tahdonalaisen muistin piirissä, toteutumattomana toiveena, joka koskee auran tuhoutumista (mts. 78–79). Auraan liittyy havaittavuus sekä jo koettuna tahdosta riippumaton muisti (mts. 79–81). Auran piirre kuitenkin kummassakin tapauksessa on kulttikuvan pääominaisuus, luoksepääsemättömyys (mts. 81). Tämän takia teoksen varsinaisella kokemisella on ratkaiseva merkitys.

Mielestäni muisti lopulta ratkaisee, onko taideteos yksittäisenä teoksena merkityksellinen. Tämä ei tietenkään ratkaise kysymystä taiteen yhteiskunnallisesta asemasta tai poliittisesta merkityksestä, mutta muistin kautta säilyy myös avoimuus tämän kaltaisiin sisältöihin. Taidekokemuksen kannalta paikkasidonnaisen tapa ulottua tilaan, sen kerroksiin ja siten historiaan on mielestäni kuitenkin merkityksellinen hahmottaessa yksittäisen subjektin uudelleen rakentuvaa suhdetta ympäröivään maailmaan. Paikkasidonnaisen taiteen tilalliset kerrostumat, ulottuminen historiaan ja muistiin,

⁷¹ <<https://yle.fi/uutiset/3-9638975>> Viitattu 2.3.2020

⁷² <<https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-las-vegas-hotel-demon-1507594>> Viitattu 2.3.2020

⁷³ <<https://www.dezeen.com/2019/03/04/empathy-suite-damien-hirst-las-vegas/>> Viitattu 2.3.2020

tarjoavat mahdollisuuden esimerkiksi Benjaminin muotoilemalle kriittiselle historiatietoisuudelle (HK, 186, 188–189).

Benjaminin toisen tekniikan esittämän ajatuksen mukaisesti, ratkaisevaa on lopulta, minkälainen maailma ihmiselle avautuu käyttämänsä tekniikan kautta (TTE, 29). Kuvien tallentamisella ja esittämisellä voi olla myös katsojan kuratoinnin mahdollistava roolinsa. Hans Ulrich Obristin mukaan tapa ilmentää aikamme kokemusmaailmaa, taidetta elämänmuotona, mutta myös taiteen demokratisoitumista. Internetin kehitys on mahdollistanut Obristin mukaan kuratoinnin demokratisoitumisen erilaisen sisällöntuotannon muodossa blogikirjoittamisesta lähtien. Obristin arvion mukaan digitaalisten mahdollisuuksien hyödyntäminen osana näyttelykäytäntöjä on vasta alussa (Obrist 2014, 169). Obrist ei kiistä, etteikö tämä kehitys vaikuta meidän tekemiin valintoihin myös kuluttamisen alueella (mts. 23). Hän pitää tulevaisuuden kannalta merkityksellisenä kylmän sodan päättymisen jälkeisen, nuoren digitaalisia mahdollisuuksia käyttävän diginatiivin sukupolven kykyä keksiä globaaleja verkkoon liittyviä käyttötapoja (mts. 170–171). Taideteosten katsojien jakaessa kokemaansa sisältöä toimii myös Benjaminin näyttelyarvon uusi logiikka. Taideteokset tavoittavat suuremmat joukot (TE, 147–148). Näin myös teosten edustamat sisällöt saattavat houkutella laajempia ihmisjoukkoja itse kokemaan näitä teoksia.

Me emme voi tietää mihin suuntaan tekninen kehitys paikkasidonnaista taidetta ja nykytaidetta kuljettaa. Sen ratkaisee loppujen lopuksi kysymys, miten tekniikkaa käytetään. Uskon kuitenkin, että avantgarden ja paikkasidonnaisen taiteen hengessä siellä missä on taiteen mahdollisuus soveltaa uusia taiteen esittämisen tapoja, on myös aina perusta taiteen edustamalle kriittisyydelle. Niin taiteen kuin ihmiselämän kannalta.

Päätäntö - Muistaako joku vielä auran henkäyksen?

Auran merkitysala risteilee tutkielman perusteella hyvin monenlaisiin eri suuntiin. Tarkoitukseni ei ole tässä tutkielmassa osoittaa, että aura voi viitata tai tarkoittaa ihan mitä tahansa taidetta koskevassa merkityskentässä. Olen pyrkinyt kuitenkin osoittamaan, että auralla on paljon laajempia merkityksiä kuin Benjaminin tulkintahistoriassa yleisesti kannatusta saanut tulkinta autenttisuuden synonyyminä (van den Akker 2016, 44).

Olen arvioinut auran käsitettä laajemmin osana Benjaminin myöhäistuotantoa. Lähestyin kysymystä taustoittamalla Benjaminin myöhäisen elämän vaihteita ja suhdetta Frankfurtin koulukunnan ajatteluun alaluvussa Esittelin Benjaminin myöhäistuotantoa sekä nostin esille hänen

ajattelutyyliensä piirteitä. Nostin Benjaminin tulkitsemisensä kannalta keskeiseksi hänen kieltä koskevan ajattelunsa sekä historianfilosofiset käsityksensä.

Auraa koskevien piirteiden kirjo tukee Miriam Bratu Hansenin väitettä, että ”Taideteos-essee” ei kykene tarjoamaan mahdollisuutta tarpeeksi kattavalle auran tulkinnalle (Hansen M 2008, 337). Esther Leslie mielestäni myös esittää oikean suuntaisen arvion, väittäessä auraa koskevan muutoksen ulottuvan koskemaan laajemmin inhimillisen elämän ja kulttuurin muutosta (Leslie 2000, 43). Taiteen ja taideteoksen historiallisen muutoksen ohella keskeinen kysymys on mielestäni auran rooli kokemuksen yleisesti kriisistä Benjaminin modernina aikana (Ferris 2008, 127).

Luvussa 2 käsittelemäni ”Hashis-muistiinpanot”, ”Pieni valokuvauksen historia”, ”Taideteos-essee” ja ”Baudelaire-essee” täydentävät kaikki omalta osaltaan auraa. Näiden välillä on yhtäläisyyksiä koskien esimerkiksi auraa koskevia tilan ja ajan määritelmiä sekä auraa varsinaisena havainnon kohteena. Auran laajempi tarkastelu avaa käsitettä erilaisiin teemoihin sekä kysymyksiin Benjaminin tuotannossa.

Aura liittyy Benjaminin ”Hashis-muistiinpanoissa” teosofiaan kohdistamaan kritiikkiin ja tätä kautta todennäköisesti Benjaminin omaan mystis-teologiseen ajatteluunsa (H, 93). Koska auran soveltumisala koskee niin elollista kuin elotonta luontoa, on auralla mielestäni yhteys Benjaminin kieltä koskeviin käsityksiin ihmisen kielellisen ilmaisun ja asioiden henkisen ilmenemisen rajoista (K, 34–35; H, 93). Pienessä valokuvauksen historiassa korostuvat auran taltioivan hetken ainutlaatuisuus sekä auraan liittyvät käsitykset ajan ja tilan luonteesta (PVH, 130). Valokuvan taltioimaan hetkeen liittyy ohimenevyys, joka kadottaa auran valon ja varjon absoluuttiseen jatkumoon (mts. 127).

Taideteos-esseen” kultti- ja näyttelyarvon käsitteet ilmentävät, miten aura häviää osana taiteen historiallista kehitystä uusien taideteknikkojen myötä (TE, 146–148). Taiteen yhteiskunnallinen ja sosiaalinen rooli muuttuu oleellisesti, kun taidetta koskeva kulttiarvo menettää merkityksensä ja taidetta koskeva perinneyhteys katkeaa (mts. 144). Taiteen kehityksen myötä korostuva, näyttelyarvoa ilmentävä taide on suhteessa tilaan luonteeltaan itsenäisempää (mts. 145). Kopioinnin mahdollisuus ja näyttelyarvon luonteen sosiaalinen korostuminen tekevät eron alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä merkityksettömäksi (mts. 145–146). Elokuva laajentaa ihmisen havainnoin tapoja. Elokuvaan ja dadaismiin liittyy uusi kokemuksen piirre, šokkivaikutus (mts. 159–160, 162).

”Baudelaire-esseen” teemat liittyvät oleellisesti mainittuun kysymykseen aurasta laajempaan inhimillistä olemassaoloa kuvaavan muutoksen symbolina. Benjaminin tekee esseessä erottelun arkielämälle ominaisen kokemuksen (*Erlebnis*) ja aikaan sidoksissa oleva kokemuksen (*Erfahrung*) välillä (Ferris 2008, 127). Erottelu ulottuu myös inhimillisen muistin alueelle tahdonalaisen ja tahdosta riippumattoman muistin kautta (SV, 14–15). Aura toimii keskeisenä erottelua jäsentävänä käsitteenä. Valokuvauksella ja kopioimisen mahdollistamalla tekniikalla on yhteys auraan ja tämän tavoittamiseen tahdonalaisen muistamisen kautta (SV, 76). Valokuva on väline tyydyttämään teoksen näkemiseen kohdistuva halu toteutumattomana toiveena, kun teos ei ole havaittavissa (mts. 78). Tällöin kysymys on kuitenkin vain elämyksestä. Tahdosta riippumattoman muistin piirin kautta tulevilla muistikuvilla sen sijaan on aura (mts. 79).

Luvun 4 alussa tekemäni malli on vain esimerkki tulkita ja soveltaa Benjaminin ajattelua auran perintäistä tulkintaa laajempaan merkityskenttään. Esimerkiksi *Passagen Werkin* ja Benjaminin myöhäistuotannon laajempi tarkastelu voisi avata myös muita tulkintatapoja (Cohen 2004, 199–200). Käsitys aurasta voi täydentyä myös tutkimalla tarkemmin hänen varhaistuotantoansa sekä saksalaisen romantiikan vaikutusta osana hänen ajatteluaan (Gasché 1996, 50–51). Erityisesti Benjamin eroa Immanuel Kantin kriittiseen filosofiaan tulisi tarkastella, jotta voisi hahmottaa perustavammin Benjaminin tapaa käsittää havainnon akti (Saarinen 2011, 114). On mahdollista, että varhaisromantiikalta tulevan vaikutuksen tarkasteleminen myös selittäisi yhteyksiä Benjaminin varhais- ja myöhäistuotannon välillä (Jennings 2004, 19).

Auran tulkitsemisen kannalta tutkielmani merkittävin löydös koskee auraa koskevaa kahden käsittämisen tavan jaottelua. Tällä jaottelulla aura voidaan käsittää samanaikaisesti siten, että nämä eivät sulje toisiaan pois. Erottelu koskee luontoon soveltuvaa ja historialliseen materiaaliin viittaavaa aura. Näistä ensimmäinen on etäisyys taideteoksen ja sen vastaanottajan väillä, jälkimmäinen taideteoksen havainnosta riippumaton historiallinen olemassaolo (TE, 145).

Kun tätä erottelua laajennetaan yksilöllisellä havainnolla, kokemuksen ja elämyksen käsitteellä sekä Benjaminin ”Baudelaire-esseessä” esittämillä muistia koskevilla käsityksillä, täydentyy käsitys auran omasta historiallisuudesta sekä sen mahdollisesta merkityksestä havainnolle. Aura on jokaisessa asiassa oleva yksilön havaintoa koskeva potentiaali, joka on Benjaminin mukaan kaikissa elollisen ja elottoman luonnon asioissa (H, 93.) Havainnon ja tätä koskevan kokemuksen merkityksen kriteerinä voi pitää ”Baudelaire-esseen” muistia. Aura jo koettuna voi ilmetä tahdosta riippumattoman muistin kautta. Tällöin se, että me muistamme yksittäisen taideteoksen, täytyy

viestiä kokemuksen merkityksellisyydestä. Toisaalta me saatamme muistaa yksittäisen teoksen myös tahdonalaisen muistin kautta ja tavoittaa teoksen elämyksellisellä tasolla vielä esimerkiksi teoksesta otettujen kuvien kautta. (SV, 75.)

Tämä potentiaali on riippuvainen historiassa tapahtuvista laajemmista yhteiskunnallisista ja sosiaalisista muutoksista. Esimerkiksi elokuvan kaltaiset muutokset saattavat tehdä tiettyinä historiallisina aikoina eron alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä merkityksettömäksi (TE, 145–146). Ajan aiheuttamat teosta koskevat muutokset, teoksen muuttuvat omistussuhteet tai teknisen kehityksen myötä tapahtuvat yhteiskunnalliset muutokset saattavat myös vaikuttaa tähän (mts. 145).

Pyrin täydentämään Benjaminin käsitystä taiteen yhteiskunnallisesta, sosiaalisista ja uskonnollisista merkityksistä luvussa 3 käsittelemällä Theodor W. Adornon, Giorgio Agambenin ja Jacques Rancièren Benjaminia käsitteleviä tulkintoja. Tätä kautta avautui Adornon ohella myös näkökulma kysymykseen auran ja autenttisuuden välisestä suhteesta. Osoitin, että tulkintaan liittyy Benjaminin käyttämän saksan kielen kannalta epäselvyys, mitä hän alkuperäisyydellä tarkoittaa. Tämä johtuu Benjaminin tavasta viitata useilla eri ilmauksilla sekä alkuperäisyyteen että autenttisuuteen (TE, 168; KW3, 480).

Adornon, Agambenin ja Rancièren tulkintojen tarkoitus osana tätä tutkielmaa, on ollut avata toisaalta laajemmin Benjaminin taidefilosofisen ajattelun motiiveja, toisaalta myös avata tarkastelutapa paikkasidonnaista taidetta koskeviin yhteiskunnallisiin, sosiaalisiin ja poliittisiin kysymyksiin. Mielestäni Benjaminin ja Adornon erilaiset käsitykset modernista taiteesta, koskien taiteen autonomisuutta sekä taiteellisen sisällön ja muodon kiistaa luovat kuitenkin kontekstin modernin taiteen kehitykselle kohti nykytaidetta, jossa myytti taiteen alkuperäisyydestä pyritään riisumaan (Hannula 2004, 70). Benjaminin ja Adornon väliseen jännitteeseen vaikuttaa Adornon tapa painottaa yksilöllistä taidekokemusta (Kotkavirta 1999b, 48). Adornon taidefilosofisen ajattelun puutteena voi nähdä, että hän ei ota huomioon taiteilijoiden mahdollisuutta asettua vasten modernistisen taiteen ideaaleja ja taiteen institutionaalisia käytänteitä. Näin myös historiallisesti 1960-luvulla tapahtuikin (Johansson 2016, 171).

Agamben tulkitsee auraa kapitalismin historiallisen kehityksen kautta, pyrkien jättämään Benjaminin ajattelulle myös myönteisen puolen. Tätä voidaan nimittää luonteeltaan messiaaniseksi (Agamben 1995, 49–50). Agambenin muotoilema ajatus profanaatiosta esimerkiksi pyrkii luomaan kokemuksen luonnetta, jossa maallinen maailma tavoittaa pyhää muistuttavan kokemuksen

(Agamben 2007b, 77). Agambenin tulkinnan tarkoituksena on ollut antaa perusteita, että Benjamin pysyy avoimena arkisen elämän erinäisen materiaalin ja aistihavainnon mahdollisuuteen tuottaa myös kultti- ja näyttelyarvoa koskevan muutoksen jälkeen pyhää muistuttava kokemus. Tämä perustuu elämän yksityiskohtien merkitykseen osana Benjaminin ajattelua (Plate 2005, 22).

Rancièren Benjamin-kritiikin keskeisyys liittyy Rancièren merkitykseen osana kriittistä nykyaiteen teoriaa (Voorhies 2017, 139). Osoitin Rancièren väittävän, että Benjaminille taideteoksen arvo on suhteessa taidetta koskevaan tekniikkaan ja tekniikan kykyyn edistää Benjaminin omia poliittisia päämääriä (Lindberg 2017, 172). Poliitiikan, taiteen ja tekniikan välisen suhteen laajemman tarkastelun tarkoituksena oli arvioida Benjaminin käsitysten soveltuvuutta paikkasidonnaisen taiteen arvioimiseen. Tähän löytyy peruste esimerkiksi nykyaiteen teknisestä luonteesta.

Rancièren väitteelle löytyy tukea Benjaminin tavasta ”Taideteos-esseessä” muotoilla taiteen ja politiikan välinen suhde fasismin vastustamiseen ankkuroituvaksi päämääräksi (TE, 140, 167). Rancièrè käsittää tämän siten, että taiteen muutokset tällöin palautetaan tekniikkaan, kun hänen omassa ajattelussaan käsitys tekniikan ja taiteen välisestä suhteesta perustuu esteettisen merkityksen ilmaisemiseen (Lindberg 2017, 171).

Tulkitsin, että Rancièren ja Benjaminin taiteen ja tekniikan välistä suhdetta koskevissa käsityksissä on myös yhtäläisyyksiä. ”Taideteos-eseen” toisen version käsitys toisesta tekniikasta koskee ihmisen suhdetta luontoon, ja miten tekniikka avaa luontoon uudenlaisen suhteen. Tämän tekniikan tehtävänä on harjaannuttaa luonnon ja ihmiskunnan yhteispeliin ja tehtävä, johon taiteen tulee harjaantua (TTE, 29). ”Tekijä tuottajana”-esitelmä osoittaa myös, että taiteen teknisten kykyjen ilmentäminen taiteen kannalta edistykseksi on myös ehto Benjaminin käsitykselle, miten ilmaista taiteen kautta poliittisia sisältöjä (TT, 170). Benjaminin käsitys tekniikasta muotoutuu ratkaisevammin siis kysymyksestä, miten ihminen olentona käyttää tekniikkaa. Rancièren käsitys mediumin tavasta avata uusia merkityksiä taideteoksen ympäristöön on hyvin samansuuntainen (Lindberg 2017, 177).

Rancièren ja Adornon Benjaminia koskevissa kritiikissä voi kuitenkin nähdä jännitteen yksilöllisen ja kollektiivisen taidekatsojan välillä. Rancièren kohdalla tämä liittyy käsitykseen subjektiksi tulemisesta osana taiteen tarjoamia merkityssisältöjä ja yksilöllisen poliittisen toiminnan muotoutumista (Tuomikoski 2017, 28). Adornon ja Benjaminin kohdalla kiista muodostuu heidän erilaisista tavoistaan käsittää modernia taidetta koskevat ihanteet, taiteen poliittisuus, ja tätä kautta taiteen yksilöllisen kokemuksen merkitys (Kotkavirta 1999b, 47–48, 63; Feldman 2011, 336–337).

Olen kuitenkin pyrkinyt osoittamaan auraa koskevalla tulkinnallani, että Benjaminin taidefilosofisessa ajattelussa myös aura voi ilmentää yksilöllisen kokemuksen merkityksellisyyttä (SV, 75–81).

Auran keskeisin yhteys ja merkitys paikkasidonnaiseen taiteeseen, perustuu mielestäni käsitteen merkityksenä nykytaiteen omiin tarkoituksperiinsä liittyvästä tietoisuudesta. Aura myös edustaa käsitettä, jonka kautta avautuu myös mahdollisuus paikkasidonnaisen taiteen ja nykytaiteen sisäiselle itsekritiikille, suhteessa sen tuottamiin merkityksiin sekä asemaan globaalissa maailmassa.

Paikkasidonnainen taide on onnistunut haastamaan kysymyksen taideteoksen alkuperäisyydestä taideteoksen materiaalisilla sekä mediumia koskevilla, käsitteellisiä kysymyksillä. Materiaalisuuden merkityksettömyys tukee käsitystäni paikkasidonnaisen taiteen kyvystä herättää aura henkiin ja tehdä aura myös vartenotettavaksi nykytaidetta koskevaksi kysymykseksi. Nykytaide syntyy käsite- ja performanssitaitteen historiallisesta jatkumosta, jotka haastoivat modernismin johtoidean olleen välinekeskeisyyden (Hannula 2004, 105). Taideteoksen auraa voi pitää metaforana sille, miten nykytaide on kyennyt sekä materiaalisesti että välineluonteen merkityksettömyyden takia haastamaan modernismin ideaalit.

Aura ulottuu käsitteenä moniin paikkasidonnaisen taiteen käytäntöihin sekä taiteellisen työskentelyn tapoihin. Auraa koskevalla havainnon alalla voi nähdä yhteyden paikkasidonnaisen taiteen lähtökohtiin pyrkiä eroon modernin taiteen objektilähtöisistä ideaaleista (Kwon 2002, 30, 38). Sekä auraa että paikkasidonnaista taidetta yhdistää ajallinen ulottuvuus, väliaikaisuus, joka ilmenee nykytaidenäyttelyiden kyvyssä esittää ainutkertaisia taideteoksia (Groys 2014, 31; TE; 142). Kysymyksellä myös yksittäisen taideteoksen historiallisuudesta on käyttöarvoa paikkasidonnaiselle taiteelle, kuten R.H. Quaytmanin teosesimerkki alaluvussa osoittaa (TE, 142).

Paikkasidonnainen taide herättää auran henkiin kuolleista. Paikkasidonnaisen taiteen käytännöt sekä nykytaiteen asennoituminen taiteen mediaalisiin ja materiaalsiin tekijöihin tarkoittavat auran kannalta, että teoksen alkuperäisyydellä ei ole ainakaan taiteellisen työn tavoitteena mitään merkitystä. Sen sijaan auran voi ajatella olevan tietynlainen referentti, jolla tarkastella tilaa, aikaa sekä materiaalisia tekijöitä koskevia muutoksia ja taiteellisen työn ratkaisuja. Paikkasidonnaisen taiteen tavan herättää aura uudelleen henkiin voi nähdä myös vastaliikkeenä modernin taiteen tietyille ihanteille, kuten ainutkertaisuudelle ja välineuskollisuudelle (Hannula 2004, 70).

Aura on mahdollista herättää henkiin, mutta paikkasidonnaiset teokset voivat leikitellä ajallisesti sen suhteellisuudella, multimediaalisuudella, teoksen viitealan käsitteellisyydellä tai paikkaa koskevan paikantamisen hankaluudella. Mika Elon mukaan auran voikin mieltää myös itse paikantamisen paikkana (Elo 2005, 179). Auraa voi pitää tietynlaisena viitepisteenä, joka osoittaa nykytaiteen kyvystä käsitteellisesti leikitellä taideteoksen paikan, materiaalisten piirteiden ja eron sekä taideteoksen historian suhteellisuudella.

Boris Groysin auraa koskevan tulkinnan perustella voidaan olettaa, että auran käsite asettuu myös osaksi nykyisyyden teknologisia piirteitä, koskien tietoliikenteen käyttömahdollisuuksia. Groysin mukaan esimerkiksi internet mahdollistaa auralle uusia tilallisia mahdollisuuksia (Groys 2002, 41). Groysin mukaan internet mahdollistaa taiteelle uusia esittämisen tapoja, joissa auralle muodostuu myös uusia käyttötapoja (Groys 2018). Internet antaa esimerkiksi tekstin ja kuvan välisen suhteen kautta mahdollisuuksia käsitetaiteelle sekä taiteilijoille tehdä työtään ymmärrettäväksi (Groys 2003, 42).

Paikkasidonnaiset taideteokset osoittavat myös, että auraa koskeva perinteinen tulkinta erosta alkuperäisen ja kopioidun taideteoksen välillä ei ole nykyisyydessämme pätevä, koska paikkasidonnaiset taideteokset kykenevät yhdistämään niin materiaalsiin ominaisuuksiin kuin kopiointiin liittyvien tekniikoiden piirteitä (Meyer 2000, 25). Auran kannalta keskeisempää onkin mielestäni alleviivata eron merkityksettömyyttä suurille ihmisjoukoille osana Benjaminin kuvaamaa taiteen historiallista kehitystä (TE, 145). Dadaismin edustamat fotomontaasit ovat yksi peruste, että Benjamin tajusi multimediaalisten taideteosten luonteen elinaikanaan, arvostaen näitä taideteoksen objektiluonteen haastavina teoksina (Plate 2005, 15: TE, 162).

Aura on kuitenkin erityisesti kysymys nykytaidetta ja paikkasidonnaista taidetta koskevan kokemuksen luonteesta. Tähän liittyy jännite yksilöllisen ja yhteisöllisen taidekokemuksen välillä sekä aikamme tekninen luonne. Kysymys taidekokemuksen luonteesta ei ole hävinnyt modernia taidetta koskevan taidekeskustelun jälkeen minnekään.

Hal Fosterin muotoilema etnografinen käänne korosti 1990-luvun lopussa yhteisöjen roolia osana paikkasidonnaista taidetta (Hannula 2004, 99–100). Samoihin aikoihin Nicolas Bourriaud`n relationaalinen estetiikka pyrki muotoilemaan yhteisöjen roolia osana nykytaiteen globalisaation teemoja kriittisesti tarkastelevaa käsittämisen tapaa (Purhonen 2010, 79). James Voorhiesin mukaan yhteisötaide on monilta osin kadottanut tämän kriittisen asenteensa (Voorhies 2017, 103).

Etnografisen käänteen myötä syntyvät yhteisölähtöiset projektit sekä relationaaliseen estetiikkaan perustuvat käytänteet ilmentävät tätä jännitettä (mp.; Purhonen 2010, 25–26).

Voorhies itse perää nykytaiteen näyttelyluonteelta kriittisyyttä, joka kykenee toisaalta järjestämään uudelleen taiteen, katsojan ja taidetta esittävän instituution välisiä suhteita, toisaalta esittämään käsitetaiteelta periytyvää kritiikkiä taidejärjestelmää kohtaan (mts. 72). Hän näkee katsojan aistisen ja sisäisen kokemuksen kriittisenä vaihtoehtona taidetta uhkaavalle elämysluonteelle (mts. 14, 142–143).

Benjaminin ”Baudelaire-esseessä” tekemä erottelu kokemuksen ja elämyksen välillä toimii mielestäni paikkasidonnaista taidetta ja nykytaidetta kriittisesti tarkastelevana käsitteellisenä erotteluna. Tällä on yhteys nykyisyyteen esimerkiksi valokuvien merkityksellä kokemukselle (SV, 71–72). Kuvien digitaaliset mahdollisuudet muuttavat taidekokemusta oleellisesti (Ljokkoi 2016, 75). Taiteen elämyksellisyys saattaa ohjata taidetta hyvinkin kohti speaktaakkelimaisempaa luonnetta (Hannula 2004, 45–46). Tämän takia taiteen kriittisyys saattaa löytyä muusta kuin näköaistia painottavasta aistimellisuudesta.

Lopulta kuitenkin vain koettu on merkityksellistä. Tämän takia on mielestäni varsin benjaminilainen ajatus pysyä avoimena myös valokuvien ja digitaalisten tekniikoiden tuomiin mahdollisuuksiin. Vaikkakin tämä liittyy elämyksellisyyteen ja ihmisen mielikuvituksen typistymiseen (SV 76–78). Paikkasidonnaisen taiteen ulottuminen tilaan ja historiaan tarjoaa kuitenkin myös mallin Benjaminin omalle kriittiselle historiatietoisuudelle (HK, 186, 188–189).

COVID 19-tauti ja aikamme ilmastokriisi muuttavat väkisinkin elämämme globaalin maailman luonnetta. Todennäköisesti tämä tulee muuttamaan myös nykytaidetta koskevia näyttelykäytäntöjä ja esittämisen tapoja. Me emme voi tietää, mihin suuntaan nykytaiteen aiheet tai teosten materiaaliset piirteet kulkevat. Benjaminin aura on kuitenkin hyvä muistutus siitä, että taiteen on odotettu reagoiman jo toisen maailmansodan alla teknologiseen kehityksen tuomiin muutoksiin sekä laajemmin ihmiselämää koskevin uhkakuviiin. Ihmiselämän merkityksellisyys perustuu monessa mielessä ihmisen kykyyn uusintaa eri ajanjaksoina aura.

Lähteet

Walter Benjaminin primäärikirjallisuus ja näistä käytetyt lyhenteet.

Benjamin, Walter 2014: *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Toim. & Suom. Eetu Viren & Taneli Viitahuhta. Helsinki: Tutkijaliitto

Benjamin, Walter 1989: *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suom. Raija Sironen. Kansan Sivistystyön Liitto/Tutkijaliitto.

Benjamin, Walter 2015: *On Photography*. Toim. & Kääntänyt. Esther Leslie. Glasgow: Reaktion Books

Benjamin, Walter 2008: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Toim. Michael W. Jennings, Brigid Doherty & Thomas Y. Levin. Kääntänyt. Michael W. Jennings. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, Walter 2006: *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. Toim. Michael W. Jennings. Kääntänyt. Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingston & Harry Zohn. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

EK: Benjamin, Walter 2016: ”Taideteos teknisen jäljentämisen aikakaudella.” Suom. Jukka Koskelainen. Teoksessa. *Estetiikan klassikot II. Modernista Postmoderniin*. Toim. Iona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen, 59–68. Helsinki: Gaudeamus.

GB V & GB VI: Benjamin, Walter 1999: *Gesammelte Briefe*, kuusi nidettä. Toim. Christoph Gösde & Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

GS: Benjamin, Walter 1989: *Gesammelte Schriften*, seitsemän osaa (kaksitoista nidettä). Toim. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

H: Benjamin, Walter 2011: *Hashiksesta*. Suom. & Toim. Markku Jääskeläinen Tallinna: Savukeidas.

HK: Benjamin, Walter 1989b: ”Historian käsitteestä.” Suom. Raija Sironen. Teoksessa *Messiaanisen Sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen, 177–189. Kansan Sivistystyön Liitto/Tutkijaliitto.

K: Benjamin, Walter 1989c: ”Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä.” Suom. Raija Sironen. Teoksessa *Messiaanisen Sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen, 33–65. Kansan Sivistystyön Liitto/Tutkijaliitto.

KK: Benjamin, Walter 2014: ”Kokemus ja köyhyys.” Suom. Eetu Viren. Teoksessa. *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Toim. Eetu Viren & Taneli Viitahuhta, 134–139. Helsinki: Tutkijaliitto.

KU: Benjamin, Walter 2014: ”Kapitalismi uskontona.” Suom. Eetu Viren. Teoksessa. *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Toim. Eetu Viren & Taneli Viitahuhta, 211–214. Helsinki: Tutkijaliitto.

KW2: Benjamin, Walter 1989: ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung.” Teoksessa. *Gesammelte Schriften. VII.1* seitsemän osaa, (kaksitoista nidettä). Toim. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, 350–384. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

KW3: Benjamin, Walter 1980a: ”Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung.” Teoksessa. *Gesammelte Schriften. Band I.2* neljä osaa, (kaksitoista nidettä). Toim. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, 471–508. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

L: Benjamin, Walter 2014: ”Luokkatietoisuudesta.” Suom. Eetu Viren. Teoksessa. *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Toim. Eetu Viren & Taneli Viitahuhta, 206–207. Helsinki: Tutkijaliitto.

PK: Benjamin, Walter 1989: ”Proustin kuvasta.” Suom. Raija Sironen. Teoksessa. *Messiaanisen Sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen, 67–82. Kansan Sivistystyön Liitto/Tutkijaliitto.

PVH: Benjamin, Walter 1989: ”Pieni valokuvauksen historia.” Suom. Raija Sironen. Teoksessa. *Messiaanisen Sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. 119–137. Kansan Sivistystyön Liitto/Tutkijaliitto.

SUR: Benjamin, Walter 2014: ”Surrealismi. Viimeisin tuokiokuva eurooppalaisesta älymystöstä.” Suom. Taneli Viitahuhta. Teoksessa. *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Toim. Eetu Viren & Taneli Viitahuhta, 89–105. Helsinki: Tutkijaliitto.

SV: Benjamin, Walter 1986: *Silmä Väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa*. Suom. Antti Alanen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Odessa.

TE: Benjamin, Walter 1989: ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella.” Suom. Markku Koski. Teoksessa. *Messiaanisen Sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. 139–173. Kansan Sivistystyön Liitto/Tutkijaliitto.

TK: Benjamin, Walter 2014: ”Tarinankertoja. Huomioita Nikolai Leskovin tuotannosta.” Suom. Taneli Viitahuhta. Teoksessa. *Keskuspuisto. Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Toim. Eetu Viren & Taneli Viitahuhta, 106–139. Helsinki: Tutkijaliitto.

TT: Benjamin, Walter 2014: ”Tekijä tuottajana. Esitelmä Pariisin fasismin tutkimuksen instituutissa 1934.” Suom. Taneli Viitahuhta. Teoksessa. *Keskuspuisto: Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Toim. Eetu Viren & Taneli Viitahuhta, 167–185. Helsinki: Tutkijaliitto.

TTE: Benjamin, Walter 2014: Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. (Essen toisen version luku VI). Suom. Miika Luoto, 28–29. *IssueX* 3/2014.

UK: Benjamin, Walter 1989: ”Unikitschiä.” Suom. Raija Sironen. Teoksessa. *Messiaanisen Sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. 63–66. Kansan Sivistystyön Liitto/Tutkijaliitto.

WA: Benjamin, Walter 2008: ”The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility.” Teoksessa. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Toim. Michael W. Jennings, Brigid Doherty & Thomas Y. Levin. Kääntänyt. Michael W. Jennings, 19–55. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

ÜB: Benjamin, Walter 1991: ”Über einige Motive bei Baudelaire.” Teoksessa. *Gesammelte Schriften. Band I,2* neljä osaa, (kaksitoista nidettä). Toim. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, 605–653. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Muut lähteet:

Adorno, Theodor W. 2006: *Esteettinen teoria*. Toim. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann. Suomenos ja johdanto. Arto Kuorikoski. Vastapaino: Tampere. (Saks.kiel. alkuteos *Ästhetische Theorie* julkaistiin vuonna 1970).

Adorno, Theodor W. 2009: *The Jargon of Authenticity*. Käännös. Knut Tarnowski & Frederic Will. London: Routledge Classics. (Saks.kiel alkuteos *Jargon der Eigentlichkeit* julkaistiin vuonna 1964).

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max & Marcuse, Herbert 1991: *Järjen kritiikki*. Suom. & Toim. Jussi Kotkavirta. Tampere: Vastapaino.

Agamben, Giorgio 2007a: *Infancy and History. On the Destruction of Experience*. London: Verso. (Ital.kiel alkuteos *Infanzia e storia* julkaistiin vuonna 1978. Ilmestynyt englanniksi ensimmäisen kerran 1993).

Agamben, Giorgio 2006: *Keinot vailla päämäärää*. Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto. (Ital.kiel alkuteos *Mezzi senza fine: Nota sulla politica* ilmestyi vuonna 1996).

Agamben, Giorgio 2007b: *Profanations*. Käännös. Jeff Fort. New York: Zone Books. (Ital. kiel. alkuteos *Profanazioni* julkaistiin vuonna 2005).

van den Akker, Chiel: ”Benjamin, the Image and the End of History.” *Journal of Aesthetics and Phenomenology*. Vol 3. No. 1 2016, 43–54.

- Arendt, Hannah 1992: "Introduction. Walter Benjamin:1892–1940." Teoksessa. *Illuminations*. Toim. Hannah Arendt. Käännös Harry Zohn. London: Fontana Press. (1. painos 1968).
- Baudelaire, Charles 2001: *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. Antti Nylén. Tallinna: Kustannusosakeyhtiö Sammakko.
- Baudelaire, Charles 2011: *Pahan kukat*. Suom. Antti Nylén. Tallinna: Sammakko. (Ransk.kiel alkuteos *Les Fleurs du mal* julkaistiin vuonna 1857. Suomennos perustuu *Pahan kukkien* toiseen laitokseen, joka ilmestyi vuonna 1861).
- Bishop, Claire 2005 : *Installation Art. A Critical History*. New York : Routledge.
- Le Bon, Gustave 2017: *Joukkosielu*. Päivitetty versio tuntemattomasta suomennoksesta. EU: Kiuas kustannus. (Ransk. kiel. alkuteos *Psychologie des Foules* julkaistiin vuonna 1895)
- Bourriaud, Nicolas 2002: *Relational Aesthetics*. Käännös. Simon Pleasance & Fronza Woods. Les presses du réel. (Ransk.kiel. alkuteos *Esthétique relationnelle* julkaistiin vuonna 1998).
- Caygill, Howard 2004: "Walter Benjamin's concept of cultural history." Teoksessa. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Toim. David S. Ferris, 73–96. Cambridge University Press. Cambridge.
- Cohen, Margaret 2004: "Benjamin's phantasmagoria: the Arcades Project." Teoksessa. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Toim. David S. Ferris, 199–220. Cambridge University Press. Cambridge.
- Coles, Alex (toim.) 2000: *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. London: Black Dog Publishing Limited.
- Crimp, Douglas 1990: *Museon raunioilla*. Suom. Tauno Saarela. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Doherty, Claire 2009a: "Introduction//Situation." Teoksessa. *Situation. Documents of Contemporary Art*, 12–19. Cambridge, Massachusetts: Whitechapel & The MIT Press.
- Doherty, Claire (toim.) 2009b: *Situation. Documents of Contemporary Art*.
- Elo, Mika 2005: *Valokuvan medium*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Ervast, Pekka 1919: Mitä jokaisen tulisi tietää teosofiasta? Verkko-osoitteessa:
< <https://www.teosofia.net/e-kirjat/pe-teosofia.pdf> > (viitattu 28.11.2018).
- Feldman Karen: Not Dialectical Enough: On Benjamin, Adorno, and Autonomous Critique. *Philosophy & Rhetoric*. Vol. 44. No. 4. 2011, 336–362.
- Ferris, David S 1996a: "Aura, Resistance, and the Event of History." Teoksessa. *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Toim. David S. Ferris, 1–26. Stanford: Stanford University Press.
- Ferris, David S. (toim.) 2004: *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Ferris, David S. 2008: *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Ferris, David S. (toim.) 1996: *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Stanford: Stanford University Press.
- Frock, Christian L. 2014: "Introduction Site-Specific Installation: Some Historic Context." Teoksessa. *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Suprising Interventions*. Toim. Jenny Moussa Spring, 8–11. San Francisco: Chronicle Books
- Gasché, Rodolphe 1996b: "The Sober Absolute: On Benjamin and the Early Romantics." Teoksessa. *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Toim. David S. Ferris, 50–74. Stanford: Stanford University Press.
- Gibson, Nigel & Rubin, Andrew 2002a: *Adorno. A Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Gibson, Nigel & Rubin, Andrew 2002b: "Introduction: Adorno and the Autonomous Intellectual." Teoksessa. *Adorno. A Critical Reader*. Toim. Nigel Gibson & Andrew Rubin, 1–26. Oxford: Blackwell Publishers

- Goebel, Rolf J. (toim.) 2009: *A Companion to the Works of Walter Benjamin*. New York: Camden House.
- Goebel, Rolf J. 2009: "Introduction: Benjamin's Actuality." Teoksessa. *A Companion to the Works of Walter Benjamin*. Toim. Rolf J. Goebel, 1–22. New York: Camden House.
- Greenberg, Clement 1989: "Avantgarde ja Kitsch." Suom. Leevi Lehto. Teoksessa. *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen, 83–103. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (Julkaistu alun perin *Parisian Review* -lehdessä vuonna 1939)
- Groys, Boris 2008: *Art Power*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Groys, Boris: "Auran synty: Muunnelmia eräästä Walter Benjaminin teemasta." Suom. Jussi Backman. *Nuori Voima* 4-5/2002, 58–61. (Ilmestynyt alun perin *Neue Zürcher Zeitung* -lehdessä 11-12.11.2000).
- Groys, Boris: "Curating in the Post-Internet Age." *E-Flux Journal* #94 October 2018. Verkko-osoitteessa: <<https://www.e-flux.com/journal/94/219462/curating-in-the-post-internet-age/>>
- Groys, Boris: "Politics of Installation." *E-Flux Journal* #2 January 2009. Verkko-osoitteessa: <<https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/>>
- Groys, Boris: Taide ja raha. Suom. Kaisa Sivenius. *IssueX* 2/2014, 31–38.
- Groys, Boris 2003: *Topologie der Kunst*. München: Carl Hanser Verlag.
- Habermas, Jürgen: Jälkipuhe valistuksen dialektiikkaan. *Niin & Näin* 4/2008, 55–64.
- Hansen, Beatrice 2004: "Language and mimesis in Walter Benjamin's work." Teoksessa. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Toim. David S. Ferris, 54–72 Cambridge University Press. Cambridge.
- Hansen, Miriam Bratu: "Benjamin's Aura." *Critical Inquiry*. Vol. 34, No. 2 (Winter 2008), 336–375.
- Hautamäki, Irmeli 2003: *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Heidegger, Martin 2000: *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Osuuskunta Vastapaino. (Saks. kiel. alkuteos *Sein und Zeit* julkaistiin vuonna 1926).
- Heiskanen, Jukka 2016: "Karl Marxin materialistinen historiankäsitelmä. Kyllä vain: monilinjaisuutta ja indeterminismia." Teoksessa. *Historian teoria. Lingvistisestä käänteestä mahdolliseen historiaan*. Toim. Kari Väyrynen & Jarmo Pulkkinen, 270–311. Tampere: Vastapaino.
- Hirvi-Ijäs, Maria 2014: *22 tapaa. Taiteellinen ajattelu suomalaisessa nykyaikaisessa taiteessa*. Helsinki: Parvus Publishing.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. 2008: *Valistuksen dialektiikka*. Suom. Veijo Pietilä. Vastapaino: Tampere. (Saks. alkuteos *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* julkaistiin vuonna 1944).
- Hökkä, Tuula (toim.) 2000: *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitelmiä*. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 786.
- Jay, Martin 1997: *Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923–1950*. Berkely: University of California Press. (1.painos 1973).
- Jennings, Michael W. 2006: "Introduction." Teoksessa. *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. Toim. Michael W. Jennings. Käännös. Howard Eiland, Edmund Jephcott, Rodney Livingston & Harry Zohn, 1–29. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jennings, Michael W. 2004: "Walter Benjamin and the European avant-garde." Teoksessa. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Toim. David S. Ferris. Cambridge University Press. Cambridge, 18–34.

Joensuu, Kosti 2003: "Eksistenssin riisto. Heideggerin muodollisen etiikan periaatteista." Teoksessa. *Katseen tarkentaminen. Kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. Toim. Leena Kakkori, 131–156. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. SoPhi.

Johansson, Hanna 2016: "Yhteisön haastajien esiinmarssi." Teoksessa. *Paikan tuntu. Kohtaamisia unohdetuissa tiloissa*. Toim. Antti Möller, 170–173. Porvoo: Maaseudun sivistysliitto.

Kakkori, Leena (toim.) 2003: *Katseen tarkentaminen. Kirjoituksia Martin Heideggerin Olemisesta ja ajasta*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos. SoPhi.

Kant, Immanuel 2018: *Arvostelukyvyyn kritiikki*. Suom. Risto Pitkänen. Tallinna: Gaudeamus. (Saks.kiel. alkuteos *Kritik der Urteilskraft* ilmestyi vuonna 1790)

Kantonen, Lea (toim.) 2010a: *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelemaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Helsinki: Kuvataideakatemia

Kantonen, Lea 2010b: "Johdanto: ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua." Teoksessa. *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelemaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Toim. Lea Kantonen, 7–14. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Kantonen, Lea 2010c: "Yhteisötaiteen estetiikkaa ja menetelmiä: yhteistyötä, vuoropuhelua, palvelua ja provokaatiota." Teoksessa. *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelemaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Toim. Lea Kantonen, 72–94. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Kaye, Nick 2001: *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. New York: Routledge. (1.painos 2000).

Kester, Grant 2005: "Conversion Pieces. The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art." Teoksessa. *Theory in Contemporary Art since 1985*. Toim. Zoya Kocur & Simon Leung, 76–88. Cornwall: Blackwell Publishing.

Kester, Grant 2010: "Dialoginen estetiikka." Teoksessa. *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelemaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Toim. Lea Kantonen, 39–71. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Kocur, Zoya & Leung, Simon (toim.) 2005: *Theory in Contemporary Art since 1985*. Cornwall: Blackwell Publishing

Koivusalo, Markku 2001: "Jälkisanat. Ihminen vailla ääntä." Teoksessa. *Keinot vailla päämäärää*. Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.

Kostamo, Eila 2000: "Charles Baudelaire." Teoksessa. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Toim. Tuula Hökkä, 137–140. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 786.

Kotkavirta, Jussi 1991: "Jälkisanat." Teoksessa. Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max & Marcuse, Herbert 1991: *Järjen kritiikki*. Suom. & Toim. Jussi Kotkavirta, 169–204. Tampere: Vastapaino.

Kotkavirta, Jussi & Reiners, Ilona (toim.) 1999: *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Tampere: Vastapaino.

Kotkavirta, Jussi 1999a: "Metafyysiikka sen sortumisen hetkellä – Negative Dialektik." Teoksessa. *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Toim. Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners, 95–118. Tampere: Vastapaino.

Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa (toim.) 1986: *Moderni/postmoderni: Lähtökohtia keskusteluun*. Helsinki: Tutkijaliitto

Kotkavirta, Jussi 1999b: "Theodor W. Adorno – Elämästä ja tuotannosta." Teoksessa. *Konstellaatioita. Kirja Adornosta*. Toim. Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners 39–66. Tampere: Vastapaino

Krauss, Rosalind E. 1989: *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts: The MIT Press. (1.painos 1986).

Kwon, Miwon 2004: *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Massachusetts: The MIT Press.

Leslie, Esther 2015a: "Introduction to 'Small History of Photography'." Teoksessa. *On Photography*. Toim. & Kääntänyt. Esther Leslie, 53–58. Glasgow: Reaktion Books.

- Leslie, Esther 2015b: "Introduction: Walter Benjamin and the Birth of Photography." Teoksessa. *On Photography*. Toim. & Kääntänyt. Esther Leslie, 7–51. Glasgow: Reaktion Books.
- Leslie, Esther 2000: *Walter Benjamin: Overpowering Conformism*. London: Pluto Press.
- Lindberg, Susanna 2017: "Aistisen jakaminen, tekniikan jakaminen." Teoksessa. *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*. Toim. Anna Tuomikoski, 170–182. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lindner, Burkhardt (toim.) 2006a: *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Linder, Burkhardt 2006b: "Das Kunstwerk im seiner technischen Reproduzierbarkeit." Teoksessa. *Benjamin Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Toim. Burkhardt Linder, 229–251. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Lindroos, Kia 1998a: "Walter Benjaminin ethoksen jäljillä." Teoksessa. *Etiikka ja estetiikka*. Toim. Ilona Reiners & Anita Seppä, 146–170. Tampere: Gaudeamus.
- Lindroos, Kia 1998b: *Now-Time. Image-space. Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. SoPhi.
- Lindroos, Kia: Nykyisyyden lumo. *Niin & Näin* 3/96, 44–52.
- Lintinen, Jaakko (toim.) 1989: *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Ljokkoi, Kristiina 2016: "Maltatko katsoa toisin?" Teoksessa. *Paikan tuntu. Kohtaamisia unohdetuissa tiloissa*. Toim. Antti Möller, 74–75. Porvoo: Maaseudun sivistysliitto.
- Lohtaja, Aleksi & Viitahuhta, Taneli: Walter Benjamin, taiteen tekniikka ja avantgarden kulttuuripolitiikka. Teoksessa. *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja 2017, Kulttuuritutkimuksen seura r.y.*, 38–50.
- Martel James: Taking Benjamin Seriously as a Political Thinker. *Philosophy & Rhetoric*. Vol. 44. No. 4. 2011, 297–308.
- Marx, Karl 1974: *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. 1.osa. Pääoman tuotantoprosessi*. Suom. O.V. Louhivuori, T. Léhen, M. Ryömä. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich 1978: "Kommunistisen puolueen manifesti." Teoksessa *Valitut teokset (6 osaa)*. 2. osa Suom. Tuntematon, 319–371. Moskova: Kustannusliike edistys
- Marx, Karl 1979: "Poliittisen taloustieteen arvostelua." Teoksessa *Valitut teokset (6 osaa)*. 4 osa. Suom. Antero Tiusanen, 5–185. Moskova: Kustannusliike edistys.
- Marx, Karl 2009: "Taiteesta. Otteita useista kirjoituksista (1844–1888)." Suom. Jukka Heiskanen. Teoksessa. *Estetiikan klassikot. Platonista Tolstoihin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen, 447–456. Helsinki: Gaudeamus.
- Mehtonen, Lauri & Sironen, Esa 1991: Frankfurtin koulu. Teoksessa. *Taide modernissa maailmassa*. Toim. Erkki Sevänen, Liisa Saariluoma & Risto Turunen, 41–65. Helsinki: Gaudeamus.
- Meyer, James 2000: "The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity." Teoksessa. *Space. Site. Intervention. Situating Installation Art*. Toim. Erika Suderburg, 23–37. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Missac, Pierre 1995: *Walter Benjamin's Passages*. Kääntänyt. Shierry Weber NicholSEN. Massachusetts: The MIT Press. (Ransk.kiel. alkuteos *Passage de Walter Benjamin* julkaistiin vuonna 1987).
- Möller, Antti 2016: *Paikan tuntu. Kohtaamisia unohdetuissa tiloissa*. Porvoo: Maaseudun sivistysliitto.
- Nivala, Asko 2015: Walter Benjamin ja historian käsite. Teoksessa. *Historianfilosofia. Klassikkoajattelijat antiikista nykypäivään*. Toim. Kari Väyrynen & Jarmo Pulkkinen, 270–273. Tampere: Vastapaino
- Noro, Arto 1986: "Simmel, muoti ja moderni. Johdatus moderniin." Teoksessa. *Muodin filosofia*. Suom. Antti Alanen, 7–18. Helsinki: Odessa-esseekirjasto.
- Nylén, Antti 2001: "Kritiikin tila ahtaassa maailmassa: dandyismi ja edistys." Teoksessa. *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suom. Antti Nylén, 335–357. Tallinna: Kustannusosakeyhtiö Sammakko.

Nägele Rainer 2004: ”Body Politics: Benjamin’s Dialectical Materialism Between Brecht and the Frankfurt School.. Teoksessa. *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Toim. David S. Ferris, 152–176. Cambridge University Press: Cambridge, 152–176.

Obrist, Hans Ulrich 2015: *Ways of Curating*. Penguin Random House UK. (1. painos 2014)

Osborne, Peter 1990: ”Adorno and the Metaphysics of Modernism: The Problem of a Postmodern Art.” Teoksessa. *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*. Toim. Andrew Benjamin, 23–48. London: Routledge Companion.

Pettersson, Susanna (toim.) 2009b: *Tulevaisuuden taidemuseo*. Vammala: Valtion taidemuseo. Museologia 3.

Plate, S. Brent 2005: *Walter Benjamin, Religion, and Aesthetics. Rethinking Religion Through Arts*. New York: Routledge.

Purhonen, Tiina 2010: ”Sitten, silloin, tässä, nyt. Paikkasidonnaisen taiteen historian neljä suuntaa.” Teoksessa. *Ankaraa ja myötätuntoista kuuntelua. Keskustelevaa kirjoitusta paikkasidonnaisesta taiteesta*. Toim. Lea Kantonen. Helsinki: Kuvataideakatemia, 25–38.

Rancière, Jacques 2006: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of Sensible*. Kääntänyt. Gabriel Rockhill. Cornwall: Continuum. (Ransk. kiel. alkuteos *Le Partage du sensible: Esthétique et politique* ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 2000).

Reiners, Ilona 1999: ”Ei-identtisen estetiikka – Ästhetische Theorie.” Teoksessa. *Konstellatioita. Kirja Adornosta*. Toim. Jussi Kotkavirta & Ilona Reiners, 119–142. Tampere: Vastapaino.

Reiners, Ilona & Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri (toim.) 2009: *Estetiikan klassikot. Platonista Tolstoihin*. Helsinki: Gaudeamus.

Reiners, Ilona & Seppä, Anita & Vuorinen, Jyri (toim.) 2016: *Estetiikan klassikot II. Modernista Postmoderniin*. Helsinki: Gaudeamus.

Reiners, Ilona & Anita Seppä (toim.) 1998: *Etiikka ja estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus.

Reiners, Ilona 1998: Kirjeitä maanpaosta. Adornon ja Benjaminin kirjeenvaihto 1928-1940. *Niin & Näin* 1/1998, 61–66.

Reiners, Ilona 2001: *Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Rignall, John 1990: ”Benjamin’s *Flâneur* and the Problem of Realism.” Teoksessa. *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*. Toim. Andrew Benjamin, 112–121. London: Routledge Companion. (1. painos 1989).

Rosen, Michael 2002: ”Benjamin, Adorno, and the decline of the aura.” Teoksessa. *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Toim. Fred Rush. Cambridge: Cambridge University Press, 40–56.

Rugg, Judith 2010: *Exploring Site-Specific Art. Issues of Space and Internationalism*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.

Rush, Fred (toim.) 2004: *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rönkkö, Marja-Liisa 2009: ”Jokainen aika luo oman museonsa.” Teoksessa. *Tulevaisuuden taidemuseo*. Toim. Susanna Pettersson. Vammala: Valtion taidemuseo. Museologia 3.

Saariluoma, Liisa: Todellisuuden poetisoinnista. Novaliksen Heinrich Von Offerdinger. *Nuori Voima* 4/1997, 27–29.

Saari, Esa 1995: *Filosofia*. Porvoo: WSOY.

Saari, Veli-Matti 2004: Taideuskonnon myötä- ja vastoinikäymisistä. – Benjamin, Schlegel, runous, reflektio. *Niin & Näin* 1/1998, 65–69.

Saari, Veli-Matti 2011: *Taiteen elämä ja kuolema. Kirjoituksia kahdesta modernista taidekäsitelmästä*. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Sederholm, Helena 2000: *Tämäkö taidetta?* Porvoo: WSOY.

Schroyer, Trent 2009: "Foreword." Teoksessa. *The Jargon of Authenticity*. Käännös. Knut Tarnowski & Frederic Will, vii–xvi. London: Routledge Classics. (Saks, kiel. alkuteos ilmestyi 1964, Schroyer esipuhe ilmestynyt ensi kerran kirjan engl. 1.painoksessa 1973).

Simmel, Georg 1986: *Muodin filosofia*. Suom. Antti Alanen. Helsinki: Odessa-esseekirjasto. (Saks. kiel. alkuteos *Philosophie der Mode* ilmestyi vuonna 1905.)

Spring, Jenny Moussa (toim.) 2014: *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works, and Suprising Interventions*. San Francisco: Chronicle Books.

Stallabrass, Julian 2004: *Contemporary Art. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Stoessel, Marleen 1983: *Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. München: Carl Hanser Verlag.

Suderburg, Erika 2000a: "Introduction: On Installation and Site Specificity." Teoksessa. *Space. Site. Intervention. Situating Installation Art*. Toim. Erika Suderburg, 1–22. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Suderburg, Erika (toim.) 2000b: *Space. Site. Intervention. Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sutinen, Ville-Juhani 2011: "Tajunnan kirjokannet." Esipuhe teoksessa. *Hashiksesta*. Suom. & Toim. Ville-Juhani Sutinen, 5–14. Tallinna: Savukeidas.

Tuomikoski, Anna 2017a: "Erimielisyyden näyttämöillä. Johdatukseksi Jacques Rancièren ajatteluun." Teoksessa. *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*. Toim. Anna Tuomikoski, 7–39. Helsinki: Tutkijaliitto.

Tuomikoski, Anna (toim.) 2017b: *Jacques Rancière ja erimielisyyden näyttämöt*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Viitahuhta Taneli & Viren Eetu 2014: "Siunattu Kyttyräselkä." Teoksessa. *Keskuspuisto: Kirjoituksia kapitalismista, suurkaupungeista ja taiteesta*. Toim. Eetu Viren & Taneli Viitahuhta, 217–231. Helsinki: Tutkijaliitto.

Warhol, Andy 1975: *From A to B and Back Again. The Philosophy of Andy Warhol*. London: Picador.

Weber, Samuel 2008: *Benjamin's -abilities*. Harvard: Harvard University Press.

Weber, Samuel 1996: "Mass Mediauras." Teoksessa. *Walter Benjamin. Theoretical Questions*. Toim. David S. Ferris, 27–49. Stanford: Stanford University Press.

Voorhies, James 2017: *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form Since 1968*. Cambridge: The MIT Press.

Väyrynen, Kari & Pulkkinen, Jarmo (toim.) 2015: *Historianfilosofia. Klassikkoajattelijat antiikista nykypäivään*. Tampere: Vastapaino.

Väyrynen, Kari & Pulkkinen, Jarmo (toim.) 2016: *Historian teoria. Lingvistiksestä käänteestä mahdolliseen historiaan*. Tampere: Vastapaino.

Teosesimerkkejä koskevat sähköiset lähteet

Amah-Rose Abrams 2016: "Mike Bouchet's Contribution to Manifesta 11 Is an 80-Ton Mountain of Poo." Artnet News verkkosivusto. Verkkko-osoitteessa:

<<https://news.artnet.com/art-world/mike-bouchet-manifesta-11-mountain-poo-468410>> Julkaistu 8.8. 2016. Viitattu 2.3.2020

Aslap-teoksen verkkosivut 2015: "As long as possible." Verkkko-osoitteessa:

<<http://www.aslongaspossible.com/>> Viitattu 1.3.2020

Bridget Cogley 2019: "Damien Hirst creates \$100,000-per-night hotel suite in Las Vegas." Uutispalvelu Dezeen. Verkkko-osoitteessa:

<<https://www.dezeen.com/2019/03/04/empathy-suite-damien-hirst-las-vegas/>> Julkaistu 4.3.2019, viitattu 2.3.2020

David Carrier 2015: "Angelus Novus Anew: R.H. Quayman's Chapter 29." Artercritical verkkojulkaisu. Verkkosoitossa:

<<http://www.artcritical.com/2015/11/11/david-carrier-on-r-h-quayman/>> Julkaistu 11.1.2015. Viitattu 2.2.2020

Hans Ulrich Obristin kotisivut: "Take Me (I'm Yours). Monnaie de Paris." Verkkosoitossa:

<<https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/take-me-im-yours>> Viitattu 2.3.2020

Hans Ulrich Obristin kotisivut: "Take Me (I'm Yours). Serpentine Galleries." Verkkosoitossa:

<<https://waysofcurating.withgoogle.com/exhibition/take-me-im-yours-serpentine>> Viitattu 2.3.2020

Hans Ulrich Obristin yhteisöpalvelu Instagramin käyttäjätili. Verkkosoitossa:

<<https://www.instagram.com/hansulrichobrist/>> Viitattu 18.4.2020

Helsinki International Artist Programme -verkoston verkkosivut: "Collaborations. Šamaš in Suomenlinna." Suomenlinnassa elo-lokakuussa 2018 pidetyn näyttelyn esittelyteksti. Verkkosoitossa:

<<https://www.hiap.fi/collaboration/samas-in-suomenlinna/>> Viitattu 18.4.2020

Lönnströmmän taidemuseon verkkosivut: "Khronoksen talo." Verkkosoitossa:

<<https://www.lonnstrominmuseot.fi/khronoksentalo>> Viitattu 31.3.2020

Lönnströmmän taidemuseon verkkosivut: "Virtuaaliodellisuusympäristö." Verkkosoitossa:

<<https://www.lonnstrominmuseot.fi/vt>> Viitattu 2.4.2020

Noora Vaarala 2017: "Taidenäyttelyissä otetaan yhä enemmän selfieitä – museot iloitsevat." Keski-suomalaisen verkkosivut/STT. Verkkosoitossa:

<<https://www.ksml.fi/kotimaa/Taiden%C3%A4yttelyiss%C3%A4-otetaan-yh%C3%A4-enemm%C3%A4n-selfieit%C3%A4-%E2%80%93-museot-iloitsevat/>> Julkaistu 13.5.2017. Viitattu 18.4.2020

Robin Scher 2017: "From the Smell of Sewage to the Smell of Cash: Mike Bouchet Brings an Olfactory Sculpture to Marlborough Chelsea." ARTnews verkkosivusto. Verkkosoitossa:

<<https://www.artnews.com/art-news/news/from-the-smell-of-sewage-to-the-smell-of-cash-mike-bouchet-brings-an-olfactory-sculpture-to-marlborough-chelsea-7618/>> Julkaistu 18.1.2017. Viitattu 2.3.2020

Sanna Lipponen 2019: "The Visitors." Verkkojulkaisu Edit taidemedia. Verkkosoitossa:

<<http://www.editmedia.fi/nayttelyt/the-visitors/>> Viitattu 18.4.2020

Sarah Cascone 2019: "Damien Hirst's 60-Foot-Tall Demon Will Loom Over the Most Expensive, Art-Bedecked Hotel Renovation in Las Vegas's History." Art World verkkojulkaisu. Verkkosoitossa:

<<https://news.artnet.com/art-world/damien-hirst-las-vegas-hotel-demon-1507594>> Julkaistu 3.4.2020. Viitattu 2.3.2020

Satu Nurmio 2017: "Kuvat Damien Hirstin suuruudenhullusta näyttelystä: Nykyaiteen häiriö tekee pröystäilevän paluun tekotaiteella." YLE:n verkkosivut. Verkkosoitossa:

<<https://yle.fi/uutiset/3-9638975>> Julkaistu 31.5.2017. Viitattu 2.3.2020

Sergey Sapozhnikovin kotisivut: "A Wonderful Day (2018)." Verkkosoitossa:

<https://sergeysapozhnikov.ru/a_wonderful_day/> Viitattu 20.4.2020

Tate-verkkojulkaisu 2017: "Exhibition Guide. Wolfgang Tillmans: 2017." Verkkonäyttely. Verkkosoitossa:

<<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/wolfgang-tillmans-2017/room-guide-2017>>

Viitattu 19.4.2020

Ubuweb verkkoarkisto. Verkkosoitossa: <<http://www.ubu.com/>> Viitattu 18.4.2020